

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА**

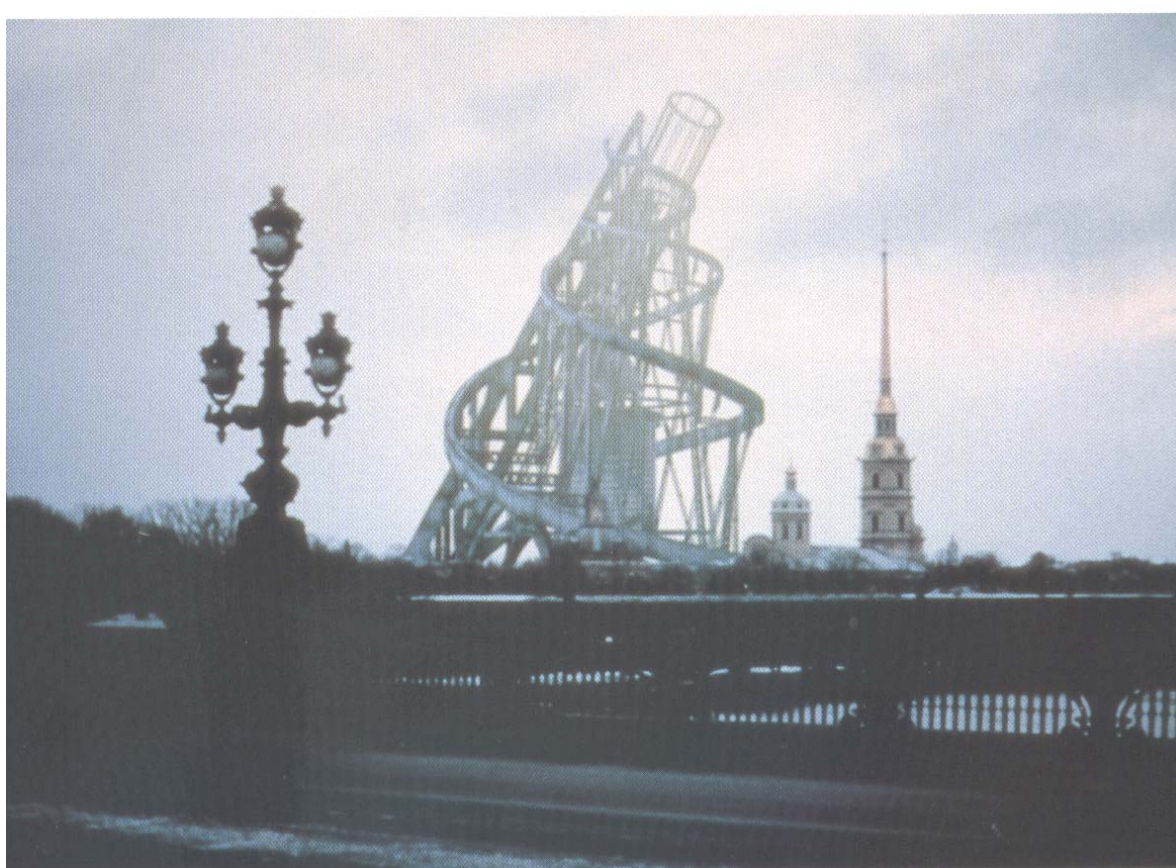
КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з курсу

«ТЕОРІЯ І КРИТИКА СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ»

(кінець ХІХ – ХХ – початок ХХІ ст.)

(для студентів 5 курсу спеціальності
7.06010202, 8.06010202 “Містобудування”)



**ХАРКІВ
ХНУМГ
2013**

Дубинський В. П. Конспект лекцій з курсу “Теорія і критика сучасної архітектури” (кінець XIX – XX – початок XXI ст.) (для студентів 5 курсу спеціальності 7.06010202, 8.06010202 “Містобудування”) / В. П. Дубинський, М. Л. Мухортов; Харк. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Х.: ХНУМГ, 2013. – 123 с.

Автори: В. П. Дубинський,
М. Л. Мухортов

Рецензент: Н. І. Криворучко

Рекомендовано кафедрою Архітектурного і ландшафтного проектування,
протокол № 9 від 14 лютого 2013 р.

© В. П. Дубинський, М. Л. Мухортов, 2013
© ХНУМГ, 2013

Зміст

	Стор.
Вступ. Загальні зауваження та настанови	4
1. Інформаційний обсяг (зміст) дисципліни)	4
Змістовий модуль (ЗМ) 1.1 Майстри й доктрини сучасної архітектури та концепції другого інтернаціонального стилю	5
Лекція 1. Вступна	5
Лекції 2, 3. Генеза й розвиток функціоналізму	7
Лекція 4. Подальший розвиток функціоналізму	16
Лекція 5. Розвиток архітектурного регіоналізму	22
Лекція 6. Творче архітектурне різноманіття другої половини ХХ ст. ...	36
ЗМ 1. 2 Підсумки розвитку архітектури в контексті художньої культури радянської доби	42
Лекція 7. Витоки й початки радянського художнього авангарду	43
Лекції 8, 9. Апогей практичного застосування архітектурно- містобудівних авангардних ідей в СРСР	46
Лекція 10. Генеза “соцреалізму” в радянській архітектурі	63
Лекція 11. Головні проблеми містобудівної практики в СРСР 30-40-х років ХХ ст.	65
Лекція 12. Завершення розвитку радянської архітектури	89
ЗМ 1.3. Постмодернізм та основи нових архітектурних парадигм	95
Лекція 13. Постмодерне архітектурно-мистецьке творче різноманіття останньої чверті ХХ століття	95
Лекція 14. Архітектурна деконструкція	106
Лекція 15. Архітектура “Нової архітектурної парадигми”	108
Лекція 16. Заключна	118
Список рекомендованих джерел з курсу	120
Додаток: Зміст і обсяги лекційної та самостійної роботи студентів у відповідності до структури лекційного курсу	122

ВСТУП

Загальні зауваження й настанови

Поданий конспект лекцій з курсу “Теорія й критика сучасної архітектури” є другим значно переробленим виданням, розрахованим на скорочений вдвічі, порівняно з попереднім, аудиторний лекційний курс. Відповідно значно збільшено плановані обсяги самостійної роботи студентів з дисципліни й суттєво розширено відповідні розділи, присвячені організації самостійної роботи. Для полегшення пошуку в мережевих джерелах опрацьовано відповідні іменний та предметний покажчики стосовно базової термінології з теорії архітектури й містобудування, а також – щодо головних авторів і діячів, які експонували та уособлюють нині актуальне творче архітектурно-мистецьке різноманіття у розмаї “нових архітектурних парадигм”.

В якості тематичної основи з розробки курсу використано загальновизнане світовою архітектурною спільнотою й науковою громадськістю “Еволюційне Древо” розвитку світової архітектури (вперше складене бл. 1985 р. й відтоді поступово змінюване й доповнюване за ред. **Чарльза Дженкса**), - що містить принципові складові елементи й генетичні зв'язки усіх основних світових сучасних й післясучасних архітектурно-мистецьких та урбаністичних напрямів.

Принциповим доповненням методичного забезпечення з курсу “Теорія й критика сучасної архітектури” є наявність загальнодоступної кафедральної структурованої електронної бази даних з дисципліни, що містить текстову й переважно ілюстративну інформацію, яка може використовуватися у складанні навчальних рефератів, підготуванні повідомлень на студентських семінарах, конференціях тощо. Відповідно значно доповнено й список літературних джерел, що видані за проміжок часу між першим і другим виданнями тексту лекцій.

1. ІНФОРМАЦІЙНИЙ ОБСЯГ (ЗМІСТ) ДИСЦИПЛІНИ

МОДУЛЬ 1. ОСНОВИ АКТУАЛЬНОГО ТВОРЧОГО РІЗНОМАНІТТЯ В АРХІТЕКТУРІ XX СТ.

(2 кредити /72 год.)

Змістовий модуль (ЗМ) 1.1. Майстри й доктрини сучасної архітектури та концепції другого інтернаціонального стилю.

Базові навчальні елементи:

1.1.1. Містобудівна концепція функціоналізму.

1.1.2. Творчий діапазон майстрів сучасної архітектури.

1.1.3. Криза функціоналізму й відновлення актуального архітектурно-мистецького творчого різноманіття.

ЗМ 1.2. Підсумки розвитку архітектури в контексті художньої культури радянської доби.

1.2.1. Теорії і практика авангардного мистецтва в реалізації найбільшого в історії соціального експерименту.

1.2.2. Головні змістовні архітектурно-містобудівні тематизми 20-30-х років у спробах соціального перетворення.

1.2.3. Архітектура в системі синтезу мистецтв тоталітарної доби.

ЗМ 1.3. Постмодернізм та основи нових архітектурних парадигм.

1.3.1. Особливості естетики постмодернізму в контексті його філософії.

1.3.2. Розвиток архітектурного різноманіття як змінність та співіснування архітектурних парадигм.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ (ЗМ) 1.1 МАЙСТРИ Й ДОКТРИНИ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА КОНЦЕПЦІЇ ДРУГОГО ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ

Лекція 1. (Вступна)

Роль нових теоретичних уявлень у розвитку творчого різноманіття містобудування, архітектури і мистецтв ХХ ст. Спроби розповсюдження проектного підходу на формування головних сфер суспільного життя.

Протиріччя у концепції світового художнього авангарду.

Головні риси авангардної утопії.

ХХ століття виявилось ареною низки масштабних (й часто руйнівних) соціальних й архітектурно-мистецьких експериментів, що склали підґрунтя його історії й заклали основи сучасного всесвітнього культурного різноманіття.

У ХХ ст. на арену громадського життя виходить новітня концепція – модернізм, яка охоплює не лише архітектуру й образотворчі мистецтва, але й, - перед усім, - весь комплекс суспільних засобів перетворення. Віднині, з погляду модерністських уявлень, немає такого суспільного завдання й мети, які неможливо було б вирішити й досягти з застосуванням певного технологічного інструментарію. Технологія відтепер розуміється в найширшому значенні, - від власне промислових або архітектурно-будівельних чи мистецьких її галузей - аж до різноманітних засобів суспільного й особистого перетворення.

Ключовими термінами тут є *прогрес* та *зростання*, які, власне, стають чи не найголовнішими суспільними вартостями, а за власних антиподів мають занепад та

стагнацію. Прогрес – це невблаганні потреба й настання оновлюючих змін. Якщо світове суспільство існувало до початку Першої світової (так званої Великої) війни в ілюзіях стабільності й самовдоволення науковими й технічними досягненнями, у підсумках катастрофічних воєнних мілітарних й суспільно-революційних змін початку століття виявилось, - головною необхідністю поступу віднині стають рішучі перетворення в усіх галузях громадського життя.

Формується ідеологія цього невпинного перетворення й поступу. Її творці стають вістунами й втілювачами новітньої сфери оновлюючої діяльності - соціального й мистецького *авангарду*, - який складає основу широкого суспільного руху за модерне радикальне оновлення – рішучу модернізацію, з відкиданням усього застарілого, одряхлілого й занепаłego. Створюється концепція *сучасного* мистецтва й архітектури, тобто, - відповідного кожному часові й безперервно та безупинно оновлюваного.

Така концепція вперше пропонується й починає складатися ще в середині XIX ст., - у надрах новітнього класицизму, зокрема, - у творчості К.-Ф. Шинкеля. Найважливішою естетичною проблемою пізнішого етапу творчості цього видатного класика були пошуки “сучасного, нового стилю” архітектури й мистецтва. “Чому ми завжди повинні будувати в стилі іншого часу!” – зауважував зодчий. Найвище завдання архітектури свого часу Шинкель вбачав у створенні “власного чистого стилю”.

Завдання побудови сучасних мистецтва й архітектури досягає чіткого теоретичного оформлення на початку XX ст., - у майстрів першого інтернаціонального стилю - модерну (О. Вагнер – “Сучасна архітектура”, 1900).

Створення сучасного мистецтва й архітектури означало рішучу експансію проектного підходу на всі сфери діяльності, пов’язані з формуванням предметного середовища, - створюється нова сфера проектної діяльності - промисловий дизайн, або ж – художнє конструювання.

Уявлення про сучасну архітектуру й мистецтво пов’язані з розбудовою в першій половині XX ст. інтернаціонального, тобто міжнародного, стилю, що охопив не лише суто архітектуру, але й – весь діапазон формування предметного середовища, на всіх його рівнях, - від найдрібніших побутових речей до містобудівних структур. Треба мати на увазі, що таке формування, з погляду майстрів сучасної архітектури, неможливе без застосування прогресуючих індустриальних технологій. Другий інтернаціональний стиль, названо ще й функціоналізмом, а його дію - функціоналістичною *революцією* в світовій архітектурі, урбанізмі й мистецтвах. Власне, так воно спочатку й відбувалося.

Модернізм пройшов протягом кількох десятиліть XX ст. шляхом складного розвитку, - від авангардного революційного ентузіазму 1920-х років – до певного

розчарування від втілення модерних можливостей, - вже на початку 1960-х, - коли мету суцільного раціонально-доцільного оновлення, яку було оголошено з початком руху, так і не пощастило досягти, а модерністські дії призвели до несподівано протилежних результатів, - одноманітності й збіднення предметного середовища.

Проте, модерністські уявлення й засоби суспільного впливу залишаються в певних колах актуальні й понині, хоча ХХ ст. й визначило принципові межі їх ефективного застосування. Проте ідеологію неоглобалізму оснований саме на принципах модернізму, хоча “чудовий і щасливий новий світ” декларується вже не для всього людства й кожної окремої людини, але - лише для “золотого мільярду,” представники якого замешкують поєднану Європу й США з Канадою. Інші п’ять мільярдів мешканців планети Земля полишені власній долі.

Отже, вичерпання архітектурно-художнього й урбаністичного розвитку доктриною модернізму неможливе, - перед усім тому, що невпинному розвитку покладено певно визначені межі, - “ліміти зростання”, - встановлені хоча б обмеженістю невідновних ресурсів земної біосфери. Альтернативою цьому глухому кутові є множинність актуальних шляхів розвитку, що знаходить віддзеркалення у відповідному культурному й етнічному різноманітті.

Контрольні запитання:

1. Які принципово нові сфери проектної діяльності починають розвиток з початку ХХ ст.?
2. Надати змістовне визначення поняттям “модернізм”, “епоха майстрів”, “концептуальне проектування”, “актуальне творче різноманіття”.

Рекомендовані джерела: [1 - 4; 2 – 32, 69, 70, 72, 74, 101;] Див. список рекомендованої основної (1) та додаткової (2) літератури.

Лекції 2, 3. ГЕНЕЗА Й РОЗВИТОК ФУНКЦІОНАЛІЗМУ

Рух за сучасну архітектуру і мистецтво (другий інтернаціональний стиль) як вираз архітектурного раціоналізму ХХ ст. Діапазон напрямів архітектури й містобудування ХХ ст.

Течія, напрям і рух за сучасні архітектуру й мистецтво, що у 1927-1929 роках одержав назву Другого інтернаціонального стилю (в його варіаціях – конструктивізму й функціоналізму), - як найбільший і найвпливовіший в історії раціоналістичний напрям, - надбав декілька відмінних принципових рис:

- свідоме й концептуальне естетичне самообмеження діяльного діапазону у вирішенні творчих завдань шляхом чіткого осмислення обраних засобів і методів й обмеження “творчої палітри”;
- соціальний утопізм: декларативне прагнення радикально вирішувати на краще численні соціальні проблеми засобами містобудування, архітектури й мистецтва;

- метафоризація техніки й технології, запозичення принципів формоутворення з техніки, а методів архітектурного проектування з інженерних технологій, - з розробкою методології промислового дизайну й художнього конструювання;
- естетичний, філософський та ідеологічний взаємозв'язок з художнім авангардом, - принципово новим і характерним лише для XX ст. явищем в образотворчому мистецтві, зв'язки з так званим “абстрактним” (безпредметним) мистецтвом й створюваною ним пластикою.

Оновлюючі спроби Першого інтернаціонального стилю

Першим штучно створеним (інтернаціональним) стилем виявився модерн. Саме в його надрах вперше було висунуто гасло створення руху за нові й сучасні мистецтва й архітектуру. Про розмах руху за нові мистецтво й архітектуру свідчить хоча б синонімія назв стилю й об'єднань майстрів модерну в різних країнах Європи: “Ар Нуво” (“Нове мистецтво”) й “флореаль” (“рослинний”) – у Франції й Бельгії, “Сецесія” (“Сецесіон”) - в Австрії й Польщі, “модерн стійл” (“сучасний стиль”) – у Британії, “ліберті” (“свобода”), “модернізм” – в Італії й Іспанії, “югендштил” (“югендстиль”, - букв.: “стиль молодості”) - у Німеччині, “модерн” або “декаданс” – у Росії і в Україні.

Ідеї оновлення й *очищення* мистецтва висувалися ще в середині XIX ст., - найпершими тут виявилися *прерафаеліти* (гурт, очолюваний художником Д. Г. Росетті) й В. Морріс, який створив та очолив рух “мистецтва й ремесла”. У поєднанні ідей символізму й романтизму реформатори мистецтва пропонували у якості ідеальної моделі мистецтво й архітектуру пізнього Середньовіччя, - як зразок нерозривно-органічного поєднання форми, художньої творчої роботи й матеріалу.

Майстри Першого інтернаціонального стилю також були в різкій опозиції консервативному академічному ретроспективі змові й архітектурній еклектиці, що панували в архітектурно-мистецькій практиці XIX ст. Ідеї руху за оновлення мистецтва й архітектуру були співзвучні ідеям “органічної архітектури”.

Першим архітектурним твором модерну вважається будинок інженера Тасселя у м. Брюсселі (Бельгія, 1992-93), збудований за проектом архітектора **Віктора Орта** (1861-1947) Саме цей твір називають “маніфестом нового стилю”, а Брюссель – столицею “Ар Нуво”). В. Орта виявився найпершим у плеяді майстрів модерну: Гектор Гімар (1867-1942, Франція), Генрі (Анрі) Ван де Вельде (1863-1957, Бельгія), Чарльз Ренні Макінтош (1868-1928, Шотландія), Отто Вагнер (Австрія),

Майстрами модерну ставилося на меті швидко оновлююче реформування мистецтва, перед усім, – образотворчими засобами нового декоративно-ужиткового напрямку, - зі створенням оновленого пластичного синтезу предметного середовища. Ідеї й концепції “нового мистецтва” сконцентровано в наступних пунктах програми мистецького перетворення життя на засадах модерну:

- створення всіма засобами архітектури й декоративно-ужиткового мистецтва витонченого побутового комфорту, як символу сучасності (між іншим, - з використанням ефектів вільного “перетікання” простору й “гнучкого плану”);
- поєднання предметного формоутворення особливою образотворчою пластикою нового безпредметного орнаменту (“лінія Орта”, “удар бича” тощо);
- використання найвищих досягнень сучасних технологій будівництва й промислового виробництва у створенні повторюваної (тиражованої) нової художньої форми;
- використання потреб та устремлінь замовників нового типу, - високоосвічених буржуа, професійних та клубних об’єднань висококваліфікованих робітників або інтелігентів-інтелектуалів;
- широке використання поетики сакрально-символічного, екзотичного, еротичного й фантастичного;
- запозичення принципів формоутворення в живій й неживій природі (розробка засад художньої “протобіоніки”).

Майстри модерну першими звернулися до методів створення вишуканих високоестетичних зразків для високотехнологічного тиражування різноманітних предметів побутового вжитку, - саме за допомоги сучасної товарної індустріальної технології тиражування високоестетичної й технологічної форми дозволило протягом лише півтора десятиліть (наприкінці XIX – на початку XX ст.) розповсюдити особливо-новий і всезагальний стиль предметного середовища з Західної й Східної Європи до США і на колоніальні околиці світу, - до Латинської Америки, Північної Африки й Південно-Східної Азії. Окрім цього, причинами впливовості модерну було розповсюдження його ідей за допомоги систем професійного фахового навчання.

Проте, саме у формальній легкості безпосереднього наслідування, запозичення й тиражування створилися передумови такого ж швидкого завершення початкового розвитку Першого інтернаціонального стилю. Модерн швидко став модою й початково проіснував недовго, - до кінця першого десятиліття XX ст., коли на заміну йому надійшло ціле “віяло” творчих напрямів. Таким чином, **модерн заклав основи реального творчого архітектурно-художнього різноманіття XX ст.** На зміну модернові прийшли:

- архітектурний раціоналізм, - у найширшому діапазоні напрямів цієї “магістральної” течії розвитку;
- декларативний ретроспективізм (історизм);
- експресіонізм-футуризм;
- національний романтизм.

Саме ці напрями й течії заклали основу актуального творчого різноманіття XX-початку XXI століть.

ГЕНЕЗА Й РОЗВИТОК ФУНКЦІОНАЛІЗМУ (ПРОДОВЖЕННЯ)

**Роль творчості “піонерів сучасної архітектури”
у підготуванні теоретичних і практичних концепцій функціоналізму.**

**Головні школи архітектурного модернізму, творчі угруповання,
проектно-дослідницькі тематизми й різновиди теоретичних уявлень.**

Діяльність архітектурної плеяди з Західної Європи і США вперше в історії архітектури й містобудування створила ситуацію різкої, - революційної, - зміни теоретичних і практичних основ архітектурної професії. Базове теоретичне уявлення, - вітрувіанська “тріада” (“користь” – “міцність” – “краса”), - що слугувало представникам традиційної архітектурної професії протягом багатьох століть, виявилось рішуче витіснено новими уявленнями, - про структурну обумовленість архітектурної форми.

Причинами таких змін були, перед усім,

- вихід на будівельну арену професійних конкурентів архітектора, - інженерів, які здатні буди створювати нову будівельну форму з застосуванням методів конструювання й розрахунку (які, до речі, потрапили й до архітектурної професійної сфери);
- винайдення нових будівельно-конструкційних матеріалів (метали індустріального виробництва, залізобетон) та конструкційних систем;
- розвиток нових функціональних типів будівель, що не мали історичних прототипів за всі часи розвитку традиційної архітектурної професії.

Першою піонерною фігурою у створенні концепції сучасної архітектури виявився французький архітектор **Анрі Лабруст** (1801-1875). Два його твори, - будівлі першої публічної бібліотеки університету Сен Жене́в'єв у Парижі (1843-1850), - завершеної ще до відомого Кришталевого Палацу Джона Пекстона (1851), - та Національної бібліотеки Франції (1857-1867), - стають зразками функціонального трактування архітектурної форми, створеної з застосуванням нового типу просторових металічних конструкцій.

“Я наполягаю на тому, що в архітектурі *форма завжди повинна відповідати функції*, для виконання якої її призначено”, - цей теоретичний висновок А. Лабруста став першим, де встановлено залежність форми від функції в архітектурі.

Особливість впливу творчості й теоретичних уявлень А. Лабруста полягає ще й у створенні цим архітектором архітектурної школи, звідки його ідеї розповсюдились не лише у Західній Європі, але й до США. Американський архітектор **Генрі**

Ричардсон, - учень Лабруста, - стає носієм функціоналістичних ідей, - саме від нього уявлення про функціональну побудову архітектурної форми потрапляють до обігу в США, - до майстра так званої “Чиказької школи” **Луїса Генрі Саллівена** (1856-1924), - творця концепції “*органічної архітектури*”. Саме останній робить висновок: “Оскільки будь-яка форма має власну функцію... – і будь-яка функція знаходить власну форму. Цей принцип універсальний... Повсюди і завжди *форма слідує функції*.” Зроблений на основі роботи майстра з функціональним типом висотних адміністративних (ділових) будівель, цей висновок яскраво втілено, зокрема, у будівлях Гаранті-банку в Буффало (1894-95) та магазину й офісу компанії “Карсон, Пірі й Скот” у Чикаго (1899).

Продовжувач розвитку ідеї “органічної архітектури” - **Френк Ллойд Райт** (1869-1959) – починав архітектурну діяльність учнем у майстерні Адлера-Саллівена. У створеній Л. Г. Саллівеном на стику природознавства й філософії з архітектурою теоретичній концепції постулюється органічна єдність архітектурного твору, що виростає з оточуючого середовища немов рослина з ґрунту. Ф. Л. Райт розвинув ідею органічності у власному принципі *єдності архітектурної форми й функції*: “Якщо будівля органічна, ви не здатні собі уявити цей будинок будь-де в іншому місці”. Цю максиму втілено у десятках “будинків прерій” майстра, серед яких найвідомішим є будинок Робі в Чикаго (1909). Найхарактерніші для “будинків прерій” ефекти “перетікання” простору зсередини назовні. “Простір – це нова реальність, використанні якої в будівництві послуговує органічна архітектура”, - підкреслює Ф. Л. Райт. Уявлення про органічність архітектури розповсюджується цим майстром не тільки на відповідність її індивідуальному комплексові функціональних потреб, але й на відповідність її природному ландшафтові та обумовленість архітектурної форми властивостями уживаних матеріалів.

До цих теоретичних відкриттів додалися ще й спостереження **Вільяма Моріса** (1834-1896) та **Гофріда Земпера** (1803-1879). Якщо перший пов’язав визначення сутності художньої (й зокрема – архітектурної) форми з роботою над висхідними матеріалами (“*форма визначається роботою*”), - Г. Земпер стверджував залежність мистецької форми від *виробничих процедур*, що мають місце підчас її створення. Отже, вперше було зроблено теоретичні висновки щодо зв’язку форми з виробничою технологією й необхідністю досягнення органічної відповідності форми матеріалові й виробничій технології.

Творчість ще одного піонера сучасної архітектури, - **Огюста Перре** (1874-1954) пов’язана з архітектурним освоєнням нового, - для XIX ст., - матеріалу, - залізобетону.

Створений у XIX ст. як лабораторний матеріал (перший інженерно-винахідницький патент на залізобетонний виріб датовано 1850 р.), - залізобетон до самого кінця XIX ст.. використовувався й застосовувався як конструкційний матеріал майже виключно інженерами. Перша у світі виконана у залізобетоні громадська будівля (церква Сен Жан де Монмартр, - арх.. Анатоль де Бодо, - 1894-1904 р.р.), лише відтворювала формоутворення середньовічних сакральних будівель, а залізобетон було застосовано головним чином завдяки тому, що саме ця технологія створювала ще й значну економію коштів замовника.

Естетичні властивості й можливості залізобетону залишалися прихованими для архітекторів до відкриттів О. Перре, який використав залізобетон для створення як традиційних об'єктів, так і споруд нової функції (житловий будинок на вул. Франклін в Парижі, - 1903; гараж на вул. Понтъє в Парижі, - 1905, театр Єлісейських Полів у Парижі, - 1911-13).

О. Перре чи не найпершим у світі відкрив особливу якісну властивість плану залізобетонних будівель, - так званий *гнучкий план*, що дозволяє не тільки домогтися змінюваного варіантного планування житлових поверхів, але й свідомо демократично революціонізувати планувальну й просторову структуру й функціональну схему театральної будівлі. “Архітектор - це поет, який мислить і творить конструюючи”, - це гасло О. Перре чітко встановлює зв'язок архітектурної форми з конструкцією, - тобто, *архітектурна форма визначається конструкцією*.

До схожого теоретичного висновку прийшов у підсумку власного творчого шляху австрійський архітектор **Отто Вагнер** (1841- 1918), який до ідей сучасної архітектури йшов від посади придворного архітектора-оформлювача у Відні й почесної посади професора Імператорської Академії красних мистецтв. Академічна кар'єра О. Вагнера раптово урвалася 1897 року, коли той приєднався до “Віденського Сецесіону”, - угруповання молодих художників і архітекторів віденського модерну (“вієнер модерн”). Молоді бунтівники розмістили над брамою власного храму мистецтв, - виставкової зали Віденського Сецесіону, - дуже характерне гасло: “Часові - його мистецтво. Мистецтву – його свободу”. Побудований у 1897 р. за проектом молодого архітектора Йозефа Марії Ольбриха, - цей павільйон було увінчано золотим куполом зі скла, оповитого стилізованим лавровим віттям й листям, - символом склепіння священного гаю Аполлона. На зразок античної давньоримської традиції народного протесту (“сецесіон плебіс”) молоді нонконформісти начолі з О. Вагнером, об'єднані навколо ідей оновлення мистецтв, здійснювали на знаменах руху гасло “Вер Сакрум” (Весна Священна), - у розумінні мистецтва як своєї освяченої творчості жертви вічного оновлення.

Проте, символічні гасла співіснували у творчості О. Вагнера з раціоналізмом. Це позначилося ще під час проектування станцій віденської залізниці (1894-1897), де архітектуру пов'язано з призначенням і певною ситуацією кожної з 40 станцій. Подальша раціоналізація архітектурних вирішень сталася у реалізації будівлі “Майоліка-хаус” (1898), - у цьому житловому будинку головний його плаский фасад прорізано рядами однакових віконних отворів, в той час як поле стіни декороване порцеляновими глазурованими плитками, що утворюють суцільний килим рослинного орнаменту в стилі “вієнер модерн”. Ритм орнаменту байдужий до членувань стіни, але не виходить з її площини.

Раціонально-конструктивні тенденції посилюються у будівлі Центральної поштово-ощадної каси у Відні (1904-06). Ця симетричну будівлю спроектовано з центральним операційним залом зі скляним дахом-покрівлею-ліхтарем й рядами опор, що відокремлюють знижені бічні нефи. Від примхливої пластики модерну тут залишилися хіба що складна крива начерку центрального зводу скляного ліхтаря й звужені донизу стрункі опори. Проте на головному фасаді свідомо підкреслено конструктивні деталі кріплення мармурового облицювання до масиву стіни.

Саме О. Вагнерові належить авторство терміну “*сучасна архітектура*” (така назва виданої ним 1902 р. книги). “Сьогодні красивим може вважатися лише сучасне”, - такий підсумковий висновок О. Вагнера. “Некорисне не може бути красивим”... “Кожна архітектурна форма виникла з конструкції й поступово стала художньою формою... Архітектор повинен розвивати нові форми тільки з конструкцій. У подальшому пануватиме найвища простота, а в створенні нової художньої форми домінуюче значення матимуть конструкції і матеріал. Це обумовлено сучасною технікою”.

ТВОРЧЕ РІНОМАНІТТЯ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ ПОЧАТКУ XX СТ.

Із завершенням початкового розвитку модерну в архітектурний розвиток приходить нова й принципова риса, характерна саме для XX ст.: одночасне різноманіття творчих напрямів та концепцій, що становлять специфіку світової архітектури й нині. На зміну ретроспективній однорідності архітектурного розвитку XIX ст. надходить паралельний розвиток кількох альтернативних напрямів, кожний з яких, у власну чергу, розгортає ціле “віяло” нових або традиційних можливостей. (Див.: “Еволюційне Древо Архітектури” у Додатку)

Разом з продовженням розвитку історизму, що стає у XX ст.. принциповим (декларативним) ретроспективізмом різного спрямування та відтінків; після модерну починається бурхливий розвиток раціоналізму й експресіонізму (футуризму), що набуває апогею в архітектурі й мистецтві Другого інтернаціонального стилю, а в

розвиток і на доповнення традиційних напрямів постає принципово новий альтернативний напрямок – національний романтизм, або етнографізм.

Проте у першій половині XX ст.. домінуючими стають саме раціоналістичні напрями, пов'язані, так чи інакше, з індустріальним розвитком, - зі спробами естетичного освоєння технологічних новацій, - високих технологій та принципово нових наукових досягнень.

РАДИКАЛЬНИЙ РАЦІОНАЛІЗМ. ТВОРЧІСТЬ АДОЛЬФА ЛООСА

Екстремальні власним радикалізмом раціоналістичні тенденції втіля віденський архітектор **Адольф Лоос** (1870-1938). Під час праці на будівельних майданчиках майстрів Чиказької школи й вивчення передових методів будівництва у США архітектор зробив висновки, що мистецтво й архітектура належать різним сферам людської діяльності, а мета архітектури – в економії праці будівничих. “Орнамент-злочин” – це реакційне (на мистецтво пізнього модерну) гасло виявилось водночас гаслом граничного раціоналізму від початку XX ст..

Уславлені скандальною граничною простотою будівлі, споруджені за проектом А. Лооса: банк і житловий будинок на Мікаелерплац у Відні (1910) - у контраст до розташованого поблизу пишного барокового палцу Хофбург - відзначається повною відсутністю прикрас у житловій частині й прикрашений лише у банківській частині найпростішим портиком тосканського ордеру; у внутрішній частині будинку Штайнера (1910) – на фоні стерильно-геометричного позначеного симетрією об'єму – розвивається асиметрична система “перетікаючих” просторів; будинок Шой у Відні (1912) є першим зразком сучасного терасового житлового будинку у Центральній Європі.

Творчість А. Лооса знаменує подальше прямування до гранично-крайнього раціоналізму, що мав у близькій перспективі принципову відмову взагалі від будь-якої композиційної побудови творів “будівельного мистецтва”, а потім – і спроби відмови від архітектурної професії як такої й заміни архітектора на будівельному майданчику інженером-будівельником (що, на жаль, було майже втілено в СРСР середини 50-х років XX ст.).

АРХІТЕКТУРА, МИСТЕЦТВО Й ПРОМИСЛОВІСТЬ. СТВОРЕННЯ НОВИХ СФЕР ПРОЕКТУВАННЯ. ДІЯЛЬНІСТЬ ОБ'ЄДНАННЯ “ВЕРКБУНД” ПІД ПРОВОДОМ В. БЕРЕНСА. ЕКСПРЕСІОНІЗМ ПОЧАТКУ XX СТ.

Експресіонізм починає свій розвиток як один з найперших авангардних архітектурно-мистецьких й літературних напрямів у другому десятилітті XX ст., - водночас у Німеччині, Франції, в Італії й на Сході Європи, - зокрема, в Росії (де він

отримує назву *футуризм*, від лат.: футурум – майбуття; до угруповання російських поетів-футуристів належав, зокрема, В. В. Маяковський).

Неабиякою подією футуризму виявився експонований у 1914 р. на виставці “Нові устремління” (“Нуова тенденца”- Італія) проект молодого італійського архітектора **Антоніо Сант’Еліа** (1888-1916) “Місто майбутнього”, - розгорнута поетизована технократична метафора великих швидкостей, динамізму, - з велетенським масштабом нових інженерних споруд, підкресленою ритмікою вертикальних і горизонтальних транспортних комунікацій, вежами радіозв’язку тощо. Саме у творах А. Сант’Еліа вперше демонструється ідея мобільного, змінюваного житла.

У Німеччині експресіонізм виявився безпосередньо пов’язаний з діяльністю угруповання “Веркбунд”. Перші твори архітектурного експресіонізму у Німеччині – це павільйони на виставці “Веркбунду” (1914) – “Скляний дім” та “Залізний дім” (арх.. **Бруно Таут**, - 1880-1938), - вибудовані з типізованих металічних і скляних елементів споруди формують новітні метафори техніки й технології. Майстри експресіонізму ХХ ст., - Ханс Шарун, Б. Таут, Гуго Геринг, Еріх Мендельсон створюють яскраві графічні образи архітектури нового століття, - натхненні технікою й технологіями передбачуваного прийдешнього. Інтенсивне творче спілкування в епістолярнім гуртку “Скляний ланцюг” стимулювало генерацію нових ідей.

Творчість експресіоністів пов’язана з розвитком жанру архітектурних фантазій, - зокрема, їх майстром був арх. **Еріх Мендельсон** (1887-1953), чії начерки напівфантастичних залізобетонних споруд знайшли перше втілення у “знаковій” будівлі астрофізичної обсерваторії у м. Потсдамі, поблизу Берліна (1920-21), - що отримала назву “Башти Ейнштейна”, - саме цей вчений дуже стисло висловився підчас огляду споруди: “Органічно!” (Втім, через повоєнні фінансові труднощі залізобетонна пластика лише імітувалася оштукатуреною цегляною конструкцією). Подальша творчість Е. Мендельсона пов’язана, зокрема, з авангардним архітектурним розвитком в СРСР першого десятиліття його розвитку.

Контрольні запитання:

1. Які головні спільні напрями розвитку архітектури й містобудування визначили поступ художньої культури у першій й другій половині ХХ ст.?
2. Визначити головні напрями архітектурно-містобудівного раціоналізму ХХ ст..
3. Надати змістовне порівняння й межі застосування понять “модернізм”, “функціоналізм”, “конструктивізм”, “раціоналізм”, “сучасна архітектура” (“сучасний рух”), “Другий інтернаціональний стиль”.
4. У чому полягають спільні й принципово відмінні риси концепцій Першого й Другого інтернаціонального стилів?
5. Зміна яких двох принципово відмінних теоретичних уявлень про архітектурну форму характеризує архітектурно-містобудівний розвиток на межі ХІХ-ХХ ст.?
6. Навести стислі теоретичні формули, вироблені “піонерами сучасної архітектури”, що заклали основу нового раціонального теоретичного уявлення про архітектурну форму.

7. Визначити головні проектно-дослідницькі тематизми з творчого діапазону архітектурного модернізму й надати назви головних засадничих творчих авангардних угруповань першої половини XX ст..

Рекомендовані джерела: [1- 4; 2 – 76, 77, 75, 82, 88, 92, 95, 101, 102, 105;]

ЛЕКЦІЯ 4. ГЕНЕЗА Й РОЗВИТОК ФУНКЦІОНАЛІЗМУ

**Творчість майстрів груп “Еспрі нуво”, “Де Стейл”, “Баухаус”,
ВХУТЕМАС-ВХУТЕІН. Спільні й відмінні риси проектних шкіл.**

**Ідеї синтетичного дизайну предметного середовища. Інтернаціональні
об’єднання сучасної архітектури. Роль СІАМ у створенні теоретичної бази
архітектури й містобудування XX ст..**

Причинами швидкого розповсюдження ідей Другого інтернаціонального стилю є найбільша концентрація енергії перетворення в угрупованнях й об’єднаннях руху за сучасні архітектуру й мистецтво: “Новий Дух” [L’Esprit Nouveau] (Франція), «Стиль» [De Steijl] (Голландія), “Баухаус” - «Дім Будівничих» [Bauhaus], Вищі художні майстерні – Вищий художній інститут: ВХУТЕМАС-ВХУТЕІН (СРСР-Росія).

Спільні для архітектурно-мистецького авангарду ідеї створення нового раціонально-доцільного й оздоровленого синтетичного середовища окреслювали коло творчих зацікавлень митців руху за нове й сучасне: від найбільших містобудівних структур – до елементів синтетичного побутового середовища.

Внаслідок руйнації традиційних форм життєвого укладу сталася “зміна предмету архітектурного проектування; розширення завдань містобудування до проблем “життебудівництва” – характерна ознака містобудівних концепцій 1930-х років й водночас – найважливіший крок до розвитку сучасної проектної проблематики.” Традиційне проектування, орієнтоване на вироблені в минулому прототипи споруд, виявилась нездатним відповісти завданням сьогодення. Ці завдання й проблеми не здатні були вирішити окремо ані традиційно-увражна академічна архітектура, ані вузько-технізована інженерія, ані буржуазно-демократичне муніципальне керівництво.

В цих умовах народився рух архітекторів та містобудівників, які висунули низку радикальних утопічних концепцій, що претендували на вирішення містобудівних проблем. Ця низка починається з проектів “міста-саду” Е. Говарда й завершується наприкінці 1930-х років проектними концепціями Ле Корбюзьє й Ф.Л. Райта. У цих проектах сплетено воєдино техніцизм і гуманізм, буржуазний конформізм і лівий радикалізм, художні ідеали й потреби політичних реформ.

Спільними формами для експонування власних ідей майстрами “сучасного руху” виявилися так звані “концептуальні проекти”, - тобто, не призначені для

безпосередньої реалізації, але – для розгортання творчих дискусій та полеміки. Жанр концептуальної творчості (або як її образно назвуть у другій половині ХХ ст. – “паперової архітектури”) вдало доповнив й розвинув можливості суто графічних архітектурних фантазій попередніх епох, - зокрема, епохи класицизму.

Спільним в авангардних угруповань періоду розвитку Другого інтернаціонального стилю є й свідоме самообмеження у використанні виразних засобів формальної побудови.

Об'єднання “Баухаус” (Німеччина, 1919-1933)

У Німеччині від середини першого десятиліття ХХ ст. вже було надбано неабиякий досвід формування авангардних ідей у галузі архітектури, містобудування й промислового мистецтва (об'єднання **“Веркбунд”**, - “Німецький промисловий союз”, - 1907, на чолі з **Петером Беренсом**; **Герман Мутезіус**, **Людвіг Міс Ван дер Рое**, **Бруно Таут**, **Г. Ван де Вельде**; об'єднання **“Коло”** – “Der Ring”: **В. Гропіус**, **Л. Міс ван дер Рое**, **Х. Шарун**, **Е. Мендельсон**, **Б. Таут**, **П. Беренс** й **Г. Пельциг**.)

Створення “Баухауса” виявилось підсумком довготривалих спроб реформувати системи навчання в декоративно-ужитковому мистецтві у поєднанні Академії красних мистецтв та Школи ужиткових мистецтв й ремісництв. Врешті-решт **Вальтером Гропіусом** було висунуто ідею створення “тотальних витворів мистецтва” новою “гільдією ремісників без класових відмінностей” й без бар'єрів зарозумілості між ремісником і художником. [“Bauhaus” – “Bauhütte”]

Навчання за допомоги «вироблення» (Дьюї Джон, - 1859-1952).

Перший “Баухаус” (1919-1926, м. Веймар, Саксонія) функціонував у приміщеннях Школи мистецтва й ремісництв у, спроектованої за проектом **Г. Ван де Вельде**, - під керівництвом архітектора **Вальтера Гропіуса** (1883-1969) .

“Навчати ремісництву - це готувати до дизайну для масового виробництва. Починаючи від найпростіших інструментів й найлегших робіт, учень “Баухауса” поступово оволодіває більш складними проблемами й починає працювати з машинами. Він пізнає весь процес виробництва, - від самого початку й до завершення, - в той час як робітник не йде далі знання однієї фази цього процесу. Тому “Баухаус” свідомо шукає зв'язків з існуючими промисловими підприємствами заради обопільної вигоди”.

(В. Гропіус, 1923) “Конструктивістичний елементаризм”

У Другому “Баухаусі” (м. Дессау, - керівники: **В. Гропіус**, 1926-1928; **Х. Майєр**, 1928-1930; **Л. Міс Ван дер Рое**, - 1930-1932) було акцентовано особливий підхід, де наголос було зроблено на змінності форми в залежності від методів виробництва, обмеженості матеріальних ресурсів й програмування потреб (принцип “соціальної відповідальності проектування”).

В останні часи існування школи “Баухаус” вона розміщувалася в Берліні, - її було насильницьки закрито 1933 року нацистською владою, а викладачів і студентів заарештовано.

Найвідоміші майстри “Баухауса”, - В. Гропіус, Л. Міс Ван дер Рое, - емігрували до США, де їх власні ідеї було втілено й трансформовано з найширшим розмахом.

З першого проекту програми веймарського «Баухауса» (1919):

“Ми разом повинні уявити й створити нову концепцію архітектури. Художники й архітектори руйнують бар’єри, що відокремлюють їх від архітектури, й стають спів-будівничими. Вони рука об руку з зодчими йдуть до кінцевої мети мистецтва: до творчої ідеї Собору майбуття, який поєднає й архітектуру, й скульптуру, й живопис”.

Ханнес Майер: “З... будівельних матеріалів ми створюємо за економічними законами конструктивну одиницю й автоматично зумовлені життям виникають окремі форми, корпуси будівель, колір матеріалів й структура фасадів. Будь-яке мистецтво, композиція, таким чином, недоцільні.”

“Усі на світі речі є продуктом формули “функція визначає економічність”, тому жодна з цих речей не є предметом мистецтва; усе мистецтво міститься у композиції, тобто - непридатне для досягнення особливих цілей. Усе наше життя функціональне, тобто – неартистичне.”

Павільйон Німеччини на міжнародній виставці у Барселоні (1929)

Павільйон встановлено на монументальний цоколь з італійського травертину з двома облицьованими чорним склом басейнами. Легка горизонтальна покрівля спиралася на асиметрично розташовані окремо розставлені стіни з оніксу, травертину, зеленого мармуру з острова Мінос й – на два ряди сталевих хрестоподібних у перетині хромованих колон. Інтер’єр доповнювали перегородки з прозорого димчасто-сірого й пляшкового тону скла, а дві площини з травленого скла зі світловими джерелами всередині створювали світляну стіну. Окремі стіни-мембрани, виходячи за контур покрівлі, тим самим включали в інтер’єр оточуючий простір. Завдяки тому, що автор домігся відсутності експонатів, простір “перетікав” безперервно. Вільний план дозволяв у будь-якому місці відчувати усю споруду в цілому; кожний пункт зору був неповторний і новий; фокусом просторової композиції була “Танцівниця” скульптора Георга Кольне, виконана висічена у зеленкуватому мармурі й встановлена над дзеркальною водною гладінню малого басейну на фоні замкнених стін, що утворюють П-подібне подвір’я.

Цю павільйонну споруду, яку згодом було відтворено як музейний експонат, названо “Еталоном синтезу мистецтв ХХ ст..”

«Де Стейл» («Стиль», Нідерланди) 1917-1931: «Неопластицизм»

Тео ван Дусбург: «До колективного будівництва»

“Ми повинні зрозуміти, що життя й мистецтво більш не є незалежними сферами. Тому уявлення про мистецтво як про ілюзію, що її не пов’язано з реальним життям, повинно бути змінено. Слово “мистецтво” для нас більш нічого не означає. Замість нього ми вимагаємо створення середовища у відповідності до законів творчості, заснованих на твердому принципі. Ці закони, що витікають з законів економіки, математики, техніки, санітарії тощо, ведуть до нової пластичної єдності.

Ми визначили місце кольору в архітектурі. Ми робимо заяву, що живопис, відірваний від архітектурної споруди (тобто – станковий живопис), більш не має права на існування”.

Піт Мондріан [Mondrian] (1872-1944). Журнал «Стиль» («Де Стейл»)- 1917 (Лейден: Тео ван Дусбург [Doesburg] 1883-1931). «Неопластицизм» (Нова пластика) - 1920

Головна риса – «сувора простота у використанні засобів виразності». Для побудови форми за принципами неопластицизму припустимі лише вертикальні й горизонтальні лінії. Перетин ліній під прямим кутом – перший принцип, другий – використання винятково основних спектральних кольорів (червоного, синього й жовтого) та «некольорів» - білого, чорного й сірого. (“Трьома головними кольорами є жовтий, синій і червоний. Вони – єдині існуючі кольори... Жовтий – це рух променя, - вертикаль... Синій – контрастний стосовно жовтого, - горизонтальний небосхил... Червоний – поєднує жовтий і синій”). В основу композицій у площині - з чорних ліній та червоних, сірих, синіх и жовтих прямокутників і квадратів – покладено принцип «динамічної рівноваги», - “містерія співвідношень одиничного й множинного... протиставлення вертикальних та горизонтальних ліній, - як чоловічого й жіночого”.

Архітектори групи «Де Стейл» поширили принципи Мондріана на роботу з тривимірним простором. У 1917-1920 р. р. **Герріт Рітвельд (Рітфельд) [Rietveld, – 1899-1964]** створює скромні, але видатні за концептуальним значенням предмети побутового оточення: “червоно-синій стілець”, тачку й дитячу колиску, конструкція яких надала можливість продемонструвати “відкриту архітектонічну організацію нового руху.” Наприклад, житловий будинок Шредер в Утрехті (1924), виконаний за проектом арх. Рітфельда, повністю “відміняє” традиційні стіни, замінюючи їх комплексом площин, які входять одна в одну під прямим кутом й спираються на металічні конструкції, розфарбовані на червоний, жовтий й синій кольори. Ця споруда ніби ілюструє засади Ван Дусбурга, перебуваючи водночас *елементарним, економічним і функціональним; не монументальним і динамічним, антикубістичним за формою й анти-декоративним за кольором.*

“Нова архітектура антикубістична. Вона не намагається втиснути різні за своїм функціональним призначенням приміщення в один закритий куб. Вона скоріш відцентрово розкидає функціональні приміщення й нависаючі площини. Завдяки уявному чотирирівнічному просторові (висоті, ширині, глибині й часові) ця архітектура підходить до абсолютно нового пластичного виразу за допомогою відкритих просторів. В цьому сенсі архітектура немов би протидіє силі тяжіння”. (Т. Ван Дусбург)

Об'єднання “L'Esprit Nouveau” (Франція)

Шарль-Едуард Жанерре (Ле Корбюзьє) й Амедей Озанфан розробили естетику пуризму. Оснований на неоплатоністичній філософії, пуризм (від франц.: чистий), що “претендував на звання всезагальної теорії цивілізації”, намагався охопити усі форми пластичної виразності, - від живопису до промислового дизайну й архітектури, - й очистити усю предметну сферу від “неприпустимих збочень”. (Пуризм - лапідарність – мінімалізм). Угрупування “L'Esprit Nouveau” (“Новітній дух”) склалося навколо однойменного журналу, який видавали Ле Корбюзьє й Озанфан разом з поетом Полем Дерме у 1920-1925 р.р.

Діапазон уваги діячів угруповання й, перед усім, - Ле Корбюзьє починається з ідей сучасного містобудування, що втілювалося у низці концептуальних проєктів.

“План сучасного міста на 3 мільйони жителів” (Експоновано 1922 року на паризькому Осінньому салоні):

Розроблювана Ле Корбюзьє концепція сучасного міста сполучає риси авангардної утопії з засадами архітектурного класицизму, який ще наприкінці 18 ст. декларував панування всезагальної простоти й порядку.

600 тис. мешк. – населення центрального району, оточуючі його міста-сади мають населення у 2 млн. 400 тис. жит..

Організацію руху транспорту організовано магістралями у трьох рівнях: підземному, - для вантажного транспорту; у рівні поверхні – для внутрішнього міського сполучення; по естакадах – для швидкісного транспорту. Сполучення центру з околицями – метро й приміська залізниця. У центрі міста влаштовано повітряний вокзал з посадковими майданчиками авіатаксі.

Центр міста утворено двадцятьма чотирма 60-поверховими хмарочосами хрестоподібними в плані з кожним боком у 175 м (від 10 до 50 тис. працюючих у кожному). Цим досягалася щільність забудови близько 3000 мешк./га. Територія між хмарочосів має характер парку, де знаходяться магазини, ресторани, заклади культури тощо. На захід від центру розташовано найважливіші громадські будівлі. Центральну частину міста оточено багатоповислою житловою забудовою з

будівлями “зубчастого” плану, де квартири з навісними садами розгорнуто вздовж геліотермічної осі. Щільність житлової забудови – близько 300 мешк./га.

План “Буазен” для Парижа (1925):

Поєднання індивідуального й колективного.

Концептуальний проект не призначався для буквальної реалізації, а тільки для розгортання дискусії. Зберігалися лише найцінніші історичні будівлі. 18 хрестоподібних у плані будівель баштового типу висотою 200 м для адміністративних закладів (від 20 до 40 тис. працюючих у кожному). Щільність денного населення – до 3500 людей/га замість існуючої у центрі Парижа 800 мешк./га.

Замість “вулиці-коридору” – будівля зубчастого контуру, а також – багатоповерхова вільно розташована споруда на колонах, без приміщень у першому поверсі і з садом на покрівлі.

Нові розміри житлового будинку – 2000-2500 жит. (за розмірами це – океанський пасажирський лайнер, що є зразком самодостатності й комфорту житла.)

“Променисте місто” (“Сонцесяйне місто”) (1930):

У північній частині міста спроектовано адміністративно-господарчий центр, вокзал залізниці й посадкове поле для літаків, ближче до міста - пас для розміщення готелів та посольств (В), житлова забудова (А), підприємства легкої промисловості й склади (D) та підприємства важкої промисловості (Е). Вздовж шляху, що поєднує промрайон з адмінзоною, розміщено різні об’єкти обслуговування. Адміністративні будівлі заввишки 220 м, а житлові будівлі зубчастого контуру 50 м. Кожну групу житлових будівель розраховано на 2700 мешк. Дві будівлі утворюють житлову одиницю на 5400 мешканців, - з яслами, дитячим садком та школою. Щільність населення житлового району – 1000 людей/га. Шляхи й стоянки розміщено на висоті 5 м, а в рівні земної поверхні проходить сітка пішохідних доріг.

Виразність споруд раннього Ле Корбюзьє (1920-і роки) оснований на граматичних правилах архітектурного синтаксису “п’яти пунктів” сучасної архітектури:

1. Опори внутрішнього каркасу, що здіймають будівлю над землею;
2. Вільний план, якого досягнуто відділенням несучих колон від стін, що огорожують й розчленовують простір;
3. Вільний фасад як наслідок вільного плану у третім вимірі;
4. Стрічкові горизонтальні вікна;
5. Сад на покрівлі, що повертає простір, зайнятий площею забудови будинку у рівні земної поверхні.

Congress Internationaux d’Architecture Moderne

Розвиток руху за сучасну архітектуру прискорило створення - за ініціативою Ле Корбюзьє - міжнародного органу з проблем та завдань сучасної архітектури, - “Міжнародних конгресів сучасної архітектури”.

I-й, установчий, конгрес (1928, Швейцарія, замок Ля Сарраз: від Голландії - Хенрік Петрус Берлаге, Март Стам, Рітвельд).

II-й конгрес (1929) – “мінімальне житло”: квартири невеликої площі з урахуванням функціональних та гігієнічних вимог до житла.

III-й конгрес (1930, Брюссель) - раціональні методи забудови;

IV-й конгрес (1933 Марсель-Афіни-Марсель) – “функціональне місто”;

Особливе значення для створення сучасної картини містобудування мало прийняття складеної Ле Корбюзьє так званої «Афінської Хартії» (резолуції-маніфесту CIAM-IV):

“Містобудування – це організація усіх функцій колективного життя у місті й на селі”.

“У містобудуванні вирішальне значення мають не естетичні, а винятково функціональні критерії. Основне завдання містобудування – організація функцій а) житла; б) праці; в) відпочинку; г) транспорту.

На VI й VII конгресах робилися спроби подолати “чотири-функціональний” схематизм міста, - низка архітекторів (Е. Роджерс, Х. Л. Серт, Ж. Турант та інші) висунули поняття “серце міста”, - у намаганнях звернути увагу на культурні й соціальні процеси, які не враховувалися “Афінською хартією”, - передачу традицій, складність переплетінь індивідуальних типів поведінки городян тощо.

Контрольні запитання:

1. Визначити хронологічні межі діяльності головних авангардних угруповань першої половини XX ст.
2. Які спільні концептуальні риси й тематизми визначають діяльність майстрів архітектурного авангарду першої половини XX ст.?
3. Визначити причини швидкого розповсюдження концептуальних ідей Другого інтернаціонального стилю.
4. Які саме були тематизми перших міжнародних Конгресів сучасної архітектури (CIAM) що відбулися наприкінці 20-х – на початку 30-х р. р. XX ст.?
5. Визначити зміст поняття «епоха майстрів» в контексті розвитку світового функціоналізму.
6. Надати визначення концепції “універсального простору” й “універсальної архітектури”. Порівняти теоретичні концепції Ф. Л. Райта й Л. Міс Ван дер Рое.

Рекомендовані джерела: [1 – 3, 4; 2 – 73, 85, 86, 87, 88, 89, 92; 98, 99, 101, 109;]

ЛЕКЦІЯ 5. РОЗВИТОК АРХІТЕКТУРНОГО РЕГІОНАЛІЗМУ

Методологія творчості видатних майстрів регіоналізму

Американський період творчості Л. Міс ван дер Рое й В. Гропіуса

Еволюція ідей функціоналізму

Після еміграції з нацистської Німеччини до США майстри німецького функціоналізму продовжують розвиток і пропаганду власних ідей. Особливого успіху їх діяльність набуває наприкінці 1940-х – початку 1960-х р. р. Само тоді створюються численні зразки, що їх запозичення стає одним з характерних наслідків “епохи майстрів”.

Для Л. міс Ван дер Рое американський період його творчості (архітектор емігрує до США у 1938 р.) означає подальшу розробку принципів та засад “універсальної архітектури” (“універсального простору”), розпочатих ще зразковим павільйоном у Барселоні. На перший план виходять ідеї створення трансформованого універсального простору, що, - на думку майстра, робить архітектурні твори з часом нестаріючими й придатними для використання протягом декількох поколінь.

Першою великою реалізацією майстра у США стає **комплекс Іллінойського технологічного інституту (ІТІ) – Чикаго, 1939-1957**, для якого архітектор розробляє генеральний план й веде забудову низки споруд. Саме тут відтворюється архітектурна школа, де на північноамериканському ґрунті розвиваються творчі принципи “Баухаусу”.

Архітектура “шкіри й костей”

Розробка проекту **житлового будинку Фарнсворт поблизу Чикаго (1950)** потребувала шістьох років праці й виявилася, за оцінкою критики, “скрайнім виразом універсальності”. Саме тут архітектор втілю власний висновок, що потребі незалежності будівлі від зміни функцій з часом може відповісти лише єдиний нерозчленований простір з виразом його у лаконічному “чистому” об’ємі.

Будівля являє собою просту прямокутну металічну структуру на вісьмох колонах, між яких підвішено дві горизонтальні площини – підлога й перекриття. Третя, менша за площею, площина створює відкриту терасу-ганок. Єдиним острівцем, що має матеріальні межі, є облицьоване червоною деревиною сантехнічне ядро. По всьому периметру будинку – суцільна скляна стіна. Дім позбавлений кутових опор, плити перекриття й підлоги висять у просторі (або плывуть, коли ділянка підтоплюється водами близької річки). Білий тон емалевого фарбування структури будинку контрастує з яскравою зеленню оточуючого парку.

Житлові баштові будинки Лейк Шор-Драйв, 860 (Чикаго) 1951

Дві 26-поверхові житлові башти зі сталевим каркасом є втіленням ідеї універсального простору відповідно до житлової функції. Втім, виконання деяких експлуатаційних вимог свідомо ігнорувалося. Введення суцільної скляної площини замість зовнішніх стін висунуло проблему захисту від сонячного проміння – прямого й відбитого від поверхні озера. Принциповою є відмова від влаштування балконів чи лоджій (яку автор вмотивував сильними вітрами, які панують над озером). Єдиним захистом від сонячної радіації, - за відсутності на той час систем кондиціонування й спеціальних різновидів сонцезахисного відбиваючого тепло скла, - виявилися завіси вздовж зовнішніх скляних огорожень.

Сігрем-білдінг, Нью-Йорк

Сігрем-білдінг, Нью-Йорк 38-поверхову башту відсунуто на 30м вглиб відносно вулиці. З утворенням “плази”. Замість сталевих двутаврів і плит застосовано брунатно-червонуваті за тоном бронзові патиновані профілі й плити облицьовання, що надають будівлі зорове враження “шляхетної класичної старовини”. Класицистичні принципи формоутворення роблять вторгнення в структуру будівлі й у жорсткій симетрії плану й фасадів, де застосоване класичне пропорціювання. Застосовано також і димчасто-рожеве сонцезахисне скло.

Будівля факультету архітектури й художньо-промислового проектування ІТІ (Краун-холл) – 1955

Універсальний простір 36 на 66 м з висотою головного поверху 5,4 м. За виразом автора “Ця будівля – найчистіша зо всього, що ми будь-коли створимо й краще втілення нашої філософії”. Наслідком концепції універсального простору виявився винос конструкцій назовні. Пливу покриття підвішено до чотирьох зварних балок, опертих на двутаври. Головний функціональний рівень будівлі утворений єдиним простором, де поєднано зали для проектних занять усіх курсів факультету. За думкою автора, це повинно створювати яскраве відчуття творчого колективізму.

1. Архітектура пов’язана з епохою й у своїх вищих досягненнях може стати виразом сил, котрі складають й розвивають цю епоху.
2. Архітектура є мовою, що підкоряється дисципліні граматики.
3. Структура є основним законом, граматикою й дисципліною архітектури.

Подальша еволюція ідей функціоналізму в середині ХХ ст.

Подальша еволюція ідей функціоналізму в середині ХХ ст. краще за все простежується на прикладі творів Ле Корбюзьє кінця 1940-поч. 1950-х р.р. й стосується, перед усім, принципового відходу від архітектурного технократизму на користь гуманізму й настанням несподіваних змін у метафоричній спрямованості архітектурної творчості.

Трансформація ідей сучасної архітектури у теорії й практиці майстрів регіоналізму

З широким розповсюдженням по світові концепцій, ідей і методів Другого інтернаціонального стилю (від середини 1930-х р. р.), - спочатку в США й Канаді, а потім – у Латинській Америці, Південній Азії, Північній Африці, Австралії, - розвиток функціоналізму продовжується по двох напрямках: перед усім, - вичерпанням виразних художніх можливостей стилю й дієвості його суспільно-перетворюючих починань й, по-друге, - у творчій адаптації, переробці й розвитку ідей сучасної архітектури відповідно до регіональних потреб. Якщо кінцевим наслідком першої тенденції стає утворення підсилення просторової одноманітності у міському середовищі, - зі знеціненням лапідарної функціонально-утилітарної граматики, - підсумком другої є збагачення арсеналу методів та ідей функціоналізму плеядою архітекторів, які створюють національні різновиди сучасної архітектури. Саме другий напрям-тенденція розвитку сучасної архітектури отримав назву “регіоналізм”, або ж - “критичний регіоналізм”.

Еволюція функціоналістичних ідей у творчості Ле Корбюзьє 1940-х – 1950-х р.р.

Саме у творчості одного з найбільших майстрів архітектури ХХ ст. найяскравіше простежуються принципові зміни у доктрині функціоналізму, що пов’язані, з одного боку, з вичерпаністю виразних можливостей радикального

раціоналізму, а, з іншого, - з природним поступом творчого різноманіття й пошуками нових шляхів архітектурного розвитку.

“Марсельська Одиниця” (житловий комплекс на 1600 жителів, - 337 квартир 23 різних типів з 700 лоджій;) – 1947-52. Цей комплекс з п’ятьма внутрішніми вулицями-коридорами з орієнтацією квартир схід-захід є першою реалізацією давньої ідеї майстра щодо повністю автономного житла, уподібненого за довершеністю внутрішньої організації до океанського лайнера. Проте тут ці ідеї трансформовано швидше у напрямі гуманізації архітектурної форми, ніж її машинізації. Використання гнучкої й економічної технології монолітного залізобетону дозволило архітекторів створити зразок нової стилістики, що пізніше отримає назву *необруталізму*.

Експерименти Ле Корбюзьє з житлом розповсюджено на всю його просторову структуру, - у спробах поєднання метричної й дюймової шкал з ергономічною шкалою (система “Модульор”). За підсумками цього експериментування отримано парадоксальних результатів, - з контрастним просторовим вирішенням житлового простору (занизькими, як на звичай, стелями у спальній зоні квартир й двосвітними просторами у зонах денного перебування).

Новітня стилістика Ле Корбюзьє позначила монументалізацію архітектурно-технологічної форми за засадах гуманістичного формоутворення, - наближеного до умов оптимальної ергономічної геометрії, - із забезпеченням кожному мешканцеві великого житлового комплексу рівних умов здорового житла. П’ять принципів майстра трансформовано швидше у монументально-символічному, ніж технічному, напрямі: “стільники” - квартири, які “вкладено” до несучої структури залізобетонного каркасу стають темою нової пластичної побудови структури життя, - з принциповою можливістю взаємозаміни й модернізації окремих житлових елементів. Експлуатована покрівля Марсельської “житлової одиниці” виявилась зразком організації спеціалізованого для перебування дітей простору, візуально поєднаного з унікальним ландшафтом.

У “Марсельській одиниці” Ле Корбюзьє досяг часткової реалізації функціоналістичної містобудівної програми, - з вивільненням денного простору земної поверхні для людини й максимальним наближенням громадського обслуговування до споживача (влаштуванням торговельних вулиць).

Разом з тим, успіх експерименту з житловим комплексом у Марселі відкрив шлях до цілого жанру архітектурної творчості – так званих “*хебітатів*” (від англ. «habitat»: батьківщина й, водночас, - природне середовище, довкілля й житло) “Марсельська житлова одиниця” викликала цілу низку архітектурних продовжень і розвитків, - наприклад, у житловому комплексі в Токіо (архітектор Куніо Маєкава, 1958), у комплексі “Парк-хілл” у м. Шеффільді, Великобританія (архітектори Джек

Лінн, Айвор Сміт та Дж. Уомерслі, 1961). Цікаво, що у Шеффільді, наприклад, за рахунок створення житлового комплексу було здійснено успішну спробу оздоровлення занепаłego “проблемного” робітничого району. Тут простежується показовий наслідок переорієнтування функціоналізму від утопічних намірів до реальних потреб конкретних міських громад.

**Капелла у Роншані (Церква Нотр Дам дю О – Божої Матері над Водами)
1950-55, - ще одна “знакова” подія в радикальному розвитку архітектури геть
від первинної технократичної доктрини функціоналізму.**

“Архітектура – це мудра, точна й величава
гра об’ємів, поєднаних під сонцем.”

Ле Корбюзьє

Ця невелика за об’ємом сакральна будівля сконцентрувала у собі нові архітектурні напрями й принципи, що знаменували рішучий поворот до монументалізації, символізації й метафоризації архітектурної форми. За висловом автора, - підчас створення проекту будівлі застосовувалася “єдина програма – організація меси”.

Капеллу було споруджено на місці зруйнованої підчас війни церкви, - місця християнського паломництва до свяченого цілющого водного джерела. У власну чергу, - християнський храм було споруджено на місці давнього язичницького храму сонцепоклонників. Підчас війни на схилі пагорбу, де розміщувалася каплиця, було зроблено захоронення загиблих партизанів – “макі”.

Багатозначний, - на відміну від однозначності традиційної машинної метафори функціоналізму, - образ будівлі нагадує швидше древні монументальні споруди-мегаліти з їх складною й нерегулярною геометрією. Криволінійна південна стіна каплиці виходить за межі східного фасаду й відхиляється вбік, розсуваючи простір церкви таким чином, що весь відлогий схил пагорбу перед східною її стіною й олтарем під нависаючою покрівлею (кінцевим місцем зібрання паломників) включено до архітектури будівлі.

Криволінійної геометрії покрівлю каплиці свідомо тектонічно відокремлено від стін (шляхом створення понад стінами горизонтального світлового зазору), - таким чином утворено візуальне враження *покріву* (символу священного омофору Богородиці), простертого над внутрішнім простором каплиці.

Ле Корбюзьє створив зразок монументальної архітектури-скульптури, що до її таємниці можна наблизитися лише за допомоги звернення до рухомої дії природних стихій сонячного світла й води, - при цьому залізобетонна скульптурна пластика каплиці опиняється у динаміці її сприйняття водночас кінцевим пунктом християнського паломництва, складною сонячною машиною, яка весь денний час кон-

центрує яскраве проміння в олтарі й капличній залі й – водним каскадом, що здатний збирати й спрямовувати до джерельного басейну дощову воду. Християнську месу можна, таким чином, відправляти як у затишку капличі, так і під відкритим небом, на схилі пагорбу.

Майстром водночас побудовано й метод-підхід до створення принципово нової архітектурної форми - багатозначної й метафоричної. На зміну простим й однозначним технократичним машинним метафорам раннього функціоналізму прийшла складна й багатоскладова, - з багат шаровою побудовою образів - метафора Традиції, Історії й Природи.

Витоки й початок архітектурного регіоналізму. Містобудівні експерименти Ле Корбюзьє в Індії й розвиток ідей сучасної архітектури в регіоні Південної Азії

Найпершою реалізацією, що містить у собі характерні ознаки регіоналізму, є місто Чандигарх, - столиця індійського штату Пенджаб, біля відгір'їв Гімалаїв. Початок проектних пошуків (попередній проект) майже збігся зі здобуттям незалежності найбільшої й найдревнішої південноазійської держави – Індії (1949). Генплан міста було розроблено 1951 року групою проектувальників під керівництвом Ле Корбюзьє (Д. Мальхотра, П. Жаннере, Д. Дро та інші). Комплекс планування й забудови столиці штату Пенджаб – водночас перша фраза містобудування нової незалежної Індії й – розвиток містобудівної концепції функціоналізму за межі суто раціоналістичних ідей. Саме планувальний начерк генплану Чандигарху, - з його криволінійним начерком загальноміських магістралей, є планувальною метафорою - пластичною відповіддю на величезну тяжіючу масу близьких Гімалаїв (хоча відомий критик сучасної архітектури К. Фремington встиг назвати план міста “колоніальною сіткою”, це все ж не ідеально геометричне класицистичне планування з ранньої творчості Ле Корбюзьє).

Забудова велася у 1950-57 р.р. В місті вперше застосовано систему планувальних секторів (800 x 1200 м), - на їх території організовано повний цілодобовий цикл життя мешканців (населення секторів складає 5-25 тис.). За контуром кожного сектора проходить об'їзна магістраль, на яку не виходить жодний з входів до житлових будинків. Тут наявні усі необхідні культурно-побутові об'єкти, житлові будинки 16 категорій, - залежно від звичок і традицій мешканців, між іншим – і ремісничі майстерні..

Композиційна вісь вздовж головної магістралі міста, що веде до ансамблю Капітолію штату, поділяє місто майже навпіл. Діловий центр розташований біля перетину головної магістралі з зовнішньою, яка веде до інших індійських міст і

промислової зони. До ділового центру прилягає великий озеленений ярмарковий простір. За давньою індійською традицією передбачено також “базарні вулиці”.

Столичний Капітолій, за задумом Ле Корбюзьє, розташовано на окремій території, ізольований від зовнішніх транспортних магістралей. Внутрішні зв'язки ансамблю – пішохідні. Хоч це створює певні незручності, проте досягнуто головне – на території Капітолію панує *тиша*, яка є чи не найголовнішою складовою адекватного сприйняття символізованої архітектурної форми.

Латиноамериканський регіоналізм. Творчість О. Німейєра

Особливості латиноамериканської архітектурно-містобудівної утопії

Ідея створення у дикому буші столиці незалежної Бразилії (яка одержала незалежність 1822 року, у підсумку повстанської боротьби з португальськими колонізаторами) виникла ще у 1789 р.. Назва “Бразилія” вперше з'явилася у 1891 р..

З обранням 1956 року першого демократичного президента країни, Жузеліну Кубічека (1956-1960), - чеха за етнічним походженням, - ідея створення нової столиці, нарешті, почала втілюватися. Перші підготовчі геодезичні роботи розпочалися 1957 року, а вже за 42 місяці після закладання перших фундаментів столиці, - 21 квітня 1960 р. - почалося офіційне існування Бразилія.

У 1988 р. міжнародна організація ЮНЕСКО (культурний підрозділ ООН) оголосила м. Бразилія Територією світової спадщини [The World Heritage Site], - *першим у світі об'єктом архітектури XX ст.*, що виявився включеним до почесного реєстру. Її, нарешті, прирівняли до славетної низки пам'яток світового значення, - таких як, наприклад, Луксор, Карнак, Тадж Махал, Капітолій у Римі, Велика Китайська стіна тощо.

Перше місце у конкурсі на ідею забудови нової столиці видобув видатний бразильський планувальник Лусіу Коста, - вчитель О. Німейєра, з ким той довгий час співпрацював й створив у Ріо-де-Жанейро будівлю Міністерства просвіти й культури.

Його чіткий план міста має вочевидь символічні риси, - начерк генерального плану нагадує велетенського птаха, який з широко розчохнутими крилами спрямовується вглиб неосвоєної території. Символіка птаха викликає безпосередні асоціації з міфологічними уявленнями аборигенів доколумбової Америки, де образ птаха мав неабияке значення. Втім, водночас такий план нагадує й хреста (К. Фремpton).

О. Німейєр, - архітектор, якому було доручено реалізувати планувальні ідеї Л. Коста, вважав перевагами його проекту не тільки гуманістичну, що втілює символічну рівність майбутніх жителів міста, соціальну концепцію, але й такі риси майбутнього міста, як монументальний акцент на пластичне вирішення й вмiле вико рис-

тання перспективи. Проте, знову ж з плином часм у планувальній концепції виявився не лише один “бік медалі”, - монументальний образ урядово-бізнесового міста, - на іншому боці виникнуть супутні міські утворення з халуп-фавел, де житимуть ті, хто забезпечуватимуть існування урядового ядра.

Архітектор **Оскар Рибейро Алмейда де Німейер Соареш Філью** (нар.1907)

Монументальна вісь Бразилія складає близько 10 км, розмах “крил”, - утворених “суперквадрами” житлової забудови, – близько 14 км. Вздовж цієї осі послідовно розгортаються композиції урядового центру столиці.

Розпочинає вісь простір Майдану Трьох Влад, де розташовано Палац Національного Конгресу (1960) Верховного Суду (1960) й Секретаріату президента (Палац Плоскогір'я – “Планалту”, 1960).

Розширення діапазону виразності функціоналізму йшло у творчості. О. Німейєра шляхом створення трансформованих структурних пластичних систем, - своєрідних “неопериптерів” (Палаці “Алворада”- “Світанку”, “Планалту”, “Ітамараті” - “Арок” та інші, - що сполучають лапідарність функціоналізму з неокласицистичною монументальною граматиною й пластичною скульптурною виразністю архітектурних форм, адаптованих до нових функцій та місцевих особливостей.

“Тему парності композиційних елементів, - подібних або контрастуючих за формою, об'ємом і функціональним призначенням, - послідовно й активно проведено по всьому ансамблеві урядового центру Бразилія... Проте в Німейєра симетрія парних елементів не статична, а відкрито неврівноважена, гранично динамічна й основана або на пошуках асиметрії, або, частіше, - на контрастних протиставленнях пари (купол і чара, - зали засідань палат Національного конгресу –Сенату й Палати представників).” Ці теми нав'язані структурою тропічних поселень індіанських племен Бразилії, де рівень підлоги “хатин” свідомо відірвано від земної поверхні й піднято на палі. Елементи традиційної індіанської культури близькі величезній більшості жителів країни й, зокрема, – О. Німейєрові, в чиєму родоводі є й індіанці.

Палац арок (“Ітамараті”) – будівля Міністерства Іноземних справ(1966).

Кафедральний собор у Бразилія (1960-1970)

Палац Правосуддя, - будівля Міністерства Юстиції (1970)

Спершу, - відповідно задумові Л. Коста, - планувалося створення торговельного центру з вузькими вулицями-пасажами під перголами (на зразок колоніального Ріо-де-Жанейро; мабуть, саме тому їх і не було реалізовано).

Спочатку розраховували, що населення Бразилія у 2000 році буде нараховувати 0,5 млн. жителів, в той час як вже до 1990 року їх було у чотири рази більше (не тільки у самій Бразилія, але й у вісьмох містах-супутниках, розташованих на відстані від 20 до 50 км від ядра м. Бразилія, де зараз налічується разом 380 тис. жителів.

Найбільші - Цейландія (400 тис.), Гамма, Сімбамбайя, - населені пункти, де забудова в основному складається з фавелів-бараків.

Бразилія втілює національну латиноамериканську містобудівну утопію. Місто-казковий сад-едем, - існує в умовах пильної його охорони як пам'ятки архітектурного мистецтва, - шляхом суворих обмежень і санкцій: ведеться постійна боротьба з самодіяльною будівельною активністю населення, - руйнують парканчики, малі будівлі-фавели й таке інше. Для ретельного моніторингу й контролю стану міської забудови працює вертолітний патруль. Разом із тим, на території й в околицях Бразилія діють багато десятків культурних і культових угруповань, - афро-бразильські секти, маги-сектанти, окультисти, рок-музики... Якщо у 1960 р. Федеральна територія займала 5814 кв. км на Центральному Плато-гір'ї – Планалту, - у 1990 р. близько 30% цієї території вже опинилися у приватному володінні. Якщо у 1960 р. освоєння нових територій стимулювалося урядом, 1990 року було введено обмеження на в'їзд до Бразилія.

Новий регіоналізм було розвинуто й в інших країнах Латинської Америки, - перед усім - у Мексиці, де в архітектурі продемонстровано потужний синтез мистецтв на основі залучення творчості найбільших художників-монументалістів, - Давида Сикейроса, Дієго Рибейри, інших.

Японський регіоналізм. Розробка ідей архітектурного метаболізму

Творчість майстрів-метаболістів й постметаболістів

Залучення ідей сучасної архітектури у творчість японських архітекторів розпочалося ще у тридцяті роки, проте справжнє їх втілення розпочалося у 1950-і.

Творчість К. Танге та його послідовників

Запозичення японськими архітекторами принципів сучасної архітектури виявило їх близькість національній архітектурно-мистецькій традиції – з раціональністю загальної структури й гнучкістю плану, модульністю й типізованою збірністю конструкцій (за традицією, наприклад, японські дерев'яні сакральні споруди конструктивно оновлюються кожні шістьдесят років, що є не просто ремонтними заходами, але – своєрідним містком від глибинної традиції до майбуття), єдністю будівлі з природним середовищем, пуризмом і лапідарністю у розкритті образу тощо. Майстри традиційної японської архітектури здатні були сполучати раціональний початок з витонченим естетизмом й символікою образів.

Перша значна робота К. Танге (він закінчив Архітектурний факультет Токійського університету 1938 р.), - **Меморіальний комплекс Миру в м. Хіросіма** (перемога у конкурсі 1949 р.) демонструє саме цю спорідненість принципових засад сучасної архітектури національній традиції. Сенсовне ядро комплексу - монумент пам'яті з всесвітньо відомим дзвоном Хіросіми – являє собою стилізоване скульптурно-пластичне зображення покрівлі традиційної японської хатини – *ханіви*. (Біля підніжжя цієї символічної скульптури зберігається капсула з іменами загиблих, куди

щороку додаються нові імена.) Прості модульні об'єми музею сполучено з монументом пам'яті драматичною віссю, орієнтованою на близький епіцентр атомного вибуху, позначеного руїною на березі річки, - туди веде виконаний у традиційних формах міст, на поверхні якого відбилися тіні людей, щезлих у полум'ї ядерного вибуху.

Світову славу архітекторові приніс концептуальний проект реконструкції Токіо **“Токійська затока”** (1960) й **Олімпійський комплекс “Йойогі”** (Токіо, 1964).

План реконструкції Токіо (опублікований у 1961 р.), що його сам К. Танге назвав “практичною мрією”, або ж “утопічною реконструкцією”, передбачав революційну заміну замкненої радіально-кільцевої структури міста, що склалася історично, на тривимірну “лінеарну” схему зростаючої планувальної схеми з модульною транспортною системою. Концептуальний проект, проте, можна було реалізувати, за розрахунками, протягом чотирьох п'ятиліть, - за умов фінансування в обсязі 50 млрд. доларів (для порівняння: національна “місячна програма” НАСА - космічного агентства США, за підсумками якої дванадцять астронавтів у 1969-1971 р.р. висадилися на місячну поверхню, коштувала 21 млрд. доларів).

Принциповим у проекті було використання акваторії Токійської затоки, - як величезного територіального резерву розвитку міста. (В подальшому ідею розвитку за рахунок морської акваторії було неодноразово втілено у масштабних проектах, - на зразок аеропорту чи Діснейленду на штучних островах. Наступним кроком втілення такої ідеї стало будівництво на початку ХХІ ст. великих *плавучих* штучних островів).

До основи нового плану Токіо було покладено ідею трансформації статичної радіально-кільцевої структури міста у динамічну лінеарну структуру, що забезпечує вільний розвиток функціональних зон вбік Токійської затоки й понад нею. (Нині ці ідеї вже частково реалізовано).

Олімпійський комплекс Йойогі (1964) є ансамблем, складеним будівлями спортзалу для проведення змагань з боротьби дзюдо на 4 тис. глядачів, критого водного стадіону на 16 тис. глядачів й адмінкорпусу.

Архітектор продемонстрував близькість просторової композиції світові органічної природи (з застосуванням методів архітектурного проектування, що згодом отримують назву архітектурної *біоніки*).

Звичайно психологічно завершені нерозчленовані архітектурні форми пригноблюють людину. К. Танге уникає цієї небезпеки, - шляхом обрання форм вантового покриття залів (з прольотом вантового мосту у 130 м), що динамічно розгортаються у просторі.

К. Танге, який вважав Ле Корбюзьє власним учителем, на додаток і порівняння до його творчості, розробив власні “шість правил”:

1. Простота плану й форм (як оптимальний варіант просторової композиції для виразу задуму);
2. Потреби типізації (на противагу так званому “наївному функціоналізмові” - вияв суттєвих архітектурних елементів, що здатні художньо потрактувати подану функцію); у приклад типізації наводиться власне житло, власноруч вибудоване мешканцями);
3. Вираз архітектурними засобами відчуття й враження потуги й сили (за рахунок гіпертрофії деталей й демонстрації величезних бетонних поверхонь) й - створення форм, що відповідають динамізмові сучасного життя;
4. Заборона на орнаментування;
5. Вимога правдивості матеріалу;
6. Вимога будь-якою ціною уникати “фальшивої красивості”, - самоомани у трактуванні образу (уникнення так званої “позиції фурю”), - як здатність досягати максимального різноманіття за умов суворого самообмеження у доборі засобів.

Найбільшим вкладом до теоретичної скарбниці сучасної архітектури є створення на початку 1960-х р. р. К. Танге та його послідовниками (об’єднаними у 1950-і р. р. у спілці “К. Танге й товариство”) концепції архітектурного *метаболізму*.

Поняття метаболізму, - створене за аналогією до понятійного апарату біологічних наук, - охоплює циклічну послідовність стадій (етапів) розвитку, що містять **зміну, мутацію, революцію й перетворення**. Зміст цього поняття у містобудівному контексті, за думкою метаболітів, повинний розкриватися у підході до людського суспільства як до процесу органічного розвитку. Головна мета метаболічного підходу – сприяти містобудівними роботами динамічному розвитку суспільства.

Програма створення метаболічної архітектури сполучається з програмою *екістики* Доксиадіса, - творчої платформи *тотального урбанізму*, та ідеями *мобільної* архітектури, _ тобто, пристосованої до перманентних змін функціональної програми. В цьому сенсі теорія архітектурного метаболізму є продовженням напряму, започаткованого творами А. Сант’Еліа й маніфестом футуризму, концепціями Ель Лисицького й підтриманого Паоло Солері, П. Меймоном і Й. Фрідманом.

“Базовими поняттями архітектурного метаболізму є:

- **метаболічна генерація - поступова внутрішня зміна структури;**
- **безперервний зовнішній рух – зростання;**
- **раптова “метаморфічна трансформація” функціональних зв’язків;**

Метою прихильників концепції архітектурного метаболізму стає, таким чином, просторовий вираз власне механізму процесу розвитку.

У метаболічній розумінні розвитку є три аспекти, що відповідають основним напрямкам містобудівної діяльності:

1. **Метаморфічна трансформація** радіально-кільцевої, - з доцентровим тяжінням структури міста, - в “лінійну” або ж осьову, - у структуру, що має переважний напрям розвитку; композиційний вираз фізичного зростання міста знаходить вираз у транспортній системі, сформованій на зразок “ланцюга-хребта” з “ребрами” (ідея проекту “Токійська затока”). Традиційне двомірне зонування території замінюється на тривимірне – вертикальне - зонування.

2. **Метаболічна генерація**, на протидію метаморфічній трансформації, - свідчить про еволюційний характер змін внутрішньої структури. Життєздатність традиційної японської архітектури пояснюється тим, що в її основі лежить гнучка варіантна система, що забезпечує різноманіття форм і функціональність в умовах безперервних змін життєвих стандартів.

3. **Метаболічна структура** розглядається як штучна система, або ж – “друга природа”, що “реалізує зовнішнє зростання й така, що заохочує майбутній розвиток”. З урахуванням фактора часу це означає “тотальне освоєння простору” у чотирьох вимірах.

Первинним елементом такої структури є так званий *кластер* – що являє собою само- регульоване утворення. Характерною ознакою метаболічної структури є її цілісність на кожній стадії власного розвитку.

Характерним прикладом спроби втілення кластерної побудови архітектурної форми є проект і реалізація К. Танге **Радіотелевізійного центру компанії Яманісі у м. Кофу** (1968), - саме тут чітко простежується побудова метаболічної структури, що складається з монументальних башт вертикальних комунікацій і горизонтальних “мостів”, - перекинутих на кожному функціональному рівні від однієї башти до іншої, - з утворенням “відкритої” форми, яка демонструє глядачеві можливості подальшого нарощування, - за умов певної формальної незавершеності й “незаповненості” кластерного простору.

Постметаболізм: розвиток “капсульної архітектури”

Як модерністська архітектура виразила інтереси індустріального суспільства, так постмодерністська архітектура виражатиме інтереси інформаційного суспільства... Тоді як індустріальне суспільство проголосило універсальність і однорідність, інформаційне суспільство оголосить своєю метою складність і розмаїтість.

Кішо Курокава:

“Передбачення значення” (1989)

Творчість К. Курокави належить так званій “новій хвилі” японської архітектури й знаменує перехід від вартостей модернізму до принципово інших – вартостей

постіндустріального, або ж – інформаційного, - суспільства. Він, перед усім, стверджує, що за постмодерним етапом архітектурного розвитку постали стрункі закономірності набуття архітектурою індивідуальності й неповторності, бо “універсальна уніфікована інформація має обмежену цінність. Щоб обґрунтувати свої індивідуальність і неповторність, люди намагаються відрізнити себе від інших... І архітектура не виняток... Поява високо диференційованої архітектури, бурхливе зростання семантичних тенденцій в методології проектування, розвиток цілої галузі смислової проблематики й пошуку значень, - усе це свідчить про становлення архітектури доби інформаційного суспільства.

Безперечно, ця нова архітектура істотно змінить концепції композиційного і просторового формоутворення: від симетрії до асиметрії, від закритого до нескінченно відкритого, від цілого до часткового, від структурування до реконструкції, від центричності до браку центру. Це забезпечуватиме волю й унікальність усіх людей, симбіоз різних культур. Розвиток духовно багатого плюралістичного суспільства”.

1972 року Кішо Курокава споруджує так звану **“Капсульну вежу” - готель “Накагін” у Токіо**. Цей твір увійшов до історії архітектури як виразний приклад “різночитання” архітектурних метафор. Приміром, з погляду європейців, капсули цієї будівлі нагадують кубіки-шматочки цукру-рафінаду або ж корпуси пральних машин. Ч. Дженкс: “144 капсули-блоки було піднято на двох бетонних стовпах. Метафора поставлених одна на одну цеглин або грудочок цукру з’являється приблизно кожні п’ять років відтоді, як її запропонував 1922 року Вальтер Гропіус”.

Ця метафорична інтерпретація його твору здивувала автора, який відповів на це зіставлення таким чином: “В Японії ми будуємо для птахів бетонні ящики-сідала з круглими отворами й розвішуємо їх по деревах. Натомість я побудував їх... для мандрівних бізнесменів, бакалаврів, які так часто злітаються до них зі своїми пташками.”

Власне капсули являють собою “міні-універсуми”, - цілісне житлове середовище, що його розміри не перевищують 2,5х4х2,5 м. Слід додати, що й розміри готельної житлової капсули є звичними саме для японців ще й тому, що збігаються з розмірами будиночка “на шість татамі”, - призначеного для традиційних чайних церемоній.

Японці, виховані у культурі, де пустий - незаповнений – простір є не лише утилітарною, але й сакральною вартістю, здатні відчувати комфорт у приміщеннях, що європейцям здалися б затісними. Однією з базових етико-естетичних категорій у Японії є “вабі”, - букв.: “сільська простота”, - поетизація бідності, виявлення краси в скромності. Як інші категорії філософії “дзен”, що на ній ґрунтується традиційне світосприйняття й життєвий устрій в Японії, - “вабі” теж оснований на поетико-метафоричному мисленні. Воно дозволяє розкрити внутрішній сенс мистецького

твору за посередництва образу-символу, образу-знаку. Головні риси “вабі” – мінімум художніх засобів, сувора простота й водночас – вишуканість.

У ХХ ст. до цієї традиційної основи додалися ще й можливості високих технологій, - фундаменту японського “економічного чуда”, - зокрема, - широко розвинуті промислові технології виробництва контейнерів для трансокеанських транспортувань, - саме вони зробили можливим налагодження у величезних масштабах експорту високоякісної продукції “зроблено в Японії” по всьому світові.

Наступним кроком у розвитку концепції “капсульної архітектури” стала розробка К. Курокавою комбінацій спеціалізованих капсул, - службових, спальних й житлових. Прикладом такої архітектури є власний літній будинок архітектора у Каруїдзаві (так званий “Капсульний будинок К” (1974), - мініатюрна бетонна башта з підвішеними до неї чотирма сталевими капсулами (центральна гостина пов’язує дві спальні, кухню й чайну кімнату. Суворо техніцистський зовнішній вигляд будинку контрастує із затишним інтер’єром, - стіни кімнат всередині обшиті деревом, а капсула-чайна кімната всередині повторює чайний будиночок Коборі Енсу – відомого в Японії майстра чайної церемонії. У чайній кімнаті літнього капсульного будинку окрім татамі відтворено й інші традиційні для японської архітектури елементи – декоративну нішу *токонома*, розсувні рами *сьодзі* й декоративні полиці різного рівня – *тигайдана*.

Контрольні запитання:

1. Які головні тенденції простежуються у розвитку функціоналізму середини ХХ ст.?
2. Визначити головні регіони й хронологію розповсюдження й розвитку ідей Другого інтернаціонального стилю.
3. Надати змістовне розкриття змісту поняття “регіоналізм” (“критичний регіоналізм”).
4. Визначити спільні й відмінні риси у методології творчої діяльності майстрів “критичного регіоналізму” стосовно регіонально-етнічних особливостей.
5. Назвати принципові відмінності розвитку японського критичного регіоналізму й надати визначення його головним концепціям та поняттям.

Рекомендовані джерела: [1 – 3, 4; 2 – 69, 70, 73, 80, 83, 87, 89, 90, 96, 97, 101, 103;]

ЛЕКЦІЯ 6. ТВОРЧЕ АРХІТЕКТУРНЕ РІЗНОМАНІТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ..

Радикальний перегляд теоретичних засад архітектурного модернізму.

Повернення до актуального творчого різноманіття в архітектурі другої половини ХХ ст. Теоретичні засади неоекспресіонізму. Принципові відмінності теоретичних основ постмодернізму

Починаючи із середини 1950-х р. р. на фоні кризових явищ у функціоналізмі починається повернення до творчого різноманіття, що позначилося ще на початку ХХ ст. Перед усім це стосується неоекспресіоністичних й органічних архітектурних тенденцій, які означають повернення до виразних можливостей архітектурної форми,

які поєднують її з виразним формоутворенням новітніх конструкцій і технологій. Схожі тенденції охоплюють світову архітектуру у творчості дуже різних майстрів, проте спільним є пошук нової метафоричної й символічної виразності архітектурної форми.

Розвиток ідей органічної архітектури в середині ХХ ст.

“Епоха майстрів” створює на початку другої половини ХХ ст. нові зразки, що виходять за межі суто функціоналістичних уявлень. Це стосується, перед усім, розвитку ідей органічної архітектури у творчості її піонера, продовжувача й лідера. У 1958 р. **Ф. Л. Райт** отримав архітектурну премію нью-йоркського журі, яке відзначило три його зразкові й “знакові” роботи: будинок Робі (“за відмову від замкнених коробок”), віллу Кауфмана (дім “над водоспадом”, - 1937, - “за зв’язок з природою”) й башту лабораторії компанії “Джонсон” (1950). Кожний з цих творів запам’ятовується унікальним на свій час вирішенням, - з формуванням певного яскравого просторового ефекту: у віллі Кауфмана, що виявилася хрестоматійною “іконою” архітектури ХХ ст., це – конструктивно-просторова структура, яку складено різнорівневими залізобетонними консолями, що віялом відходять від центрального масиву на фоні унікального природного утворення; у лабораторній башті у м. Рейсин (заввишки 47,6 м) це новаторське вирішення конструкції у вигляді заглибленого на 15 м “сердечника-стовбуру” діаметром 7 м, де скупчено шість шахт з вертикальними комунікаціями й інженерним постачанням. Зовнішнє огороження лабораторної башти, утворене скляними теплообмінниками, створює ідеальне середовище для зосередженої наукової дослідницької праці (архітектурне журі визначило цей твір як “найбільше досягнення будівельного мистецтва після хмарочосів”). Не менш знаковим виявився й образ створеної архітектором будівлі музею сучасного абстрактного мистецтва Соломона Гуггенхейма у Нью-Йорку, - де ідея просторової спіралі експозиції, що парадоксально починається зверху вниз, стає ідеальним вирішенням музейної функції й нового образу “собору ХХ ст.” в урбанізованому середовищі.

Залишаючись вірним власному постулатові єдності форми й функції, Ф. Л. Райт все ж віддає перевагу яскраво-унікальній формі, що потрактовує й трансформує “типову” функцію також як унікальну.

Ідеї органічної архітектури розповсюджуються зі США на терени Скандинавії й, перш за все, - у творчості фінського архітектора **Алвара Аалто** (1898-1976).

Перший твір архітектора початку п’ятдесятих років – **громадський центр селища Сяюнатсало** (поблизу м. Ювескюля, Фінляндія) – 1952, у складі зали місцевого управління з робочими кімнатами, бібліотеки, магазину й службової квартири, - стає зразком органічного підходу до створення невеликої громадської

споруди, що сполучає у собі “такі рідкісні архітектурні достоїнства, як вишуканість і монументальність”.

У споруді збережено корінні масиви ґрунту, так що у підсумку центральний простір виявився на поверх вищій від оточуючого простору, - це дозволило створити мале внутрішнє подвір'я, куди веде двійко сходів. Одні сходи, - монументальні парадні, - прилягають безпосередньо до зали селищної ради й облицьовані сірим гранітом. Інші, що знаходяться на протилежному боці подвір'я, вирішено дуже своєрідно, - у вигляді широких, порослих травою й квітами ступенів, які ніби повторюють природній профіль схилу.

Усі фасади будівлі, а також інтер'єри адміністративної частини облицьовано місцевою червоною цеглою (що й надало можливості назвати цей період органічної творчості А. Аалто “червоним”), - цеглою бруковано частину підлоги й внутрішніх сходів. Кубічна зала засідань має дерев'яну кроквяну покрівлю, що підтримує підвісну дерев'яну стелю.

Прийом включення елементів терасованого природного рельєфу до громадського простору архітектор використав також і у вирішенні міського центру Сейняйоки (1959).

Найбільшою реалізацією А. Аалто виявився комплекс міського громадського центру м. Хельсінкі (проект 1959-64). Вздовж західної берегової лінії затоки Тьойоле передбачено розмістити головні громадські споруди столичного міста - академічну залу конгресів “Фінляндія” (1971), концертну залу, оперний театр, музей образотворчого мистецтва, міську бібліотеку й резервні будівлі.

Південну частину трикутної ділянки центру відведено під торговельно-адміністративний центр з підземним паркінгом на 6 тис. авто. Автор залишає недоторканою історичну частину міста й, - з урахуванням загальної тенденції розвитку міста на північ, - проектує новий громадський комплекс на березі затоки, створюючи початок лінійної системи, що надає можливість міському ядру розвиватися паралельно зростанню території всього міста. Таким чином, утворюється міський ансамбль відкритого типу.

Домінантою центру став комплекс Зали Конгресів “Фінляндія”, який складається з універсальної зали на 1700 глядачів, малої концертної зали на 350 глядачів, ресторану на 300 місць, фойе та службових приміщень. Оздоблений білим карарським мармуром, чорним фінським гранітом, міддю, деревиною й керамікою, комплекс має зали, чий внутрішній простір “настроюється” на вучання різних музичних інструментів або голосів під час концертів і виступів.

Тенденції експресіонізму у творчості Е. Саарінен

У 1951-55 р. р. **Ееро Саарінен** проектує й будує **Технічний центр компанії “Дженерал моторс”** (у складі 25 споруд, розташованих на території у 150 га, між іншими – купольної виставкової будівлі діаметром 56, 7 м, водонапірної вежі заввишки 40 м тощо). - “Перший великий завершений ансамбль, виконаний у кращих

традиціях функціоналізму”, новизна полягала саме в ансамблевому вирішенні комплексу, зі створенням у глядача відчуття причетності до технічного прогресу. “Як витончений художник, Саарінен зміг не лише подолати небезпеку техніцизму (пригноблення людини технікою), але й створити своєрідний вражаючий еквівалент сучасного науково-технічного рівня цивілізації в архітектурі.”

Найхарактернішим твором Сааріненна є будівля **авіакомпанії у комплексі аеропорту ім. Джона Кеннеді у Нью-Йорку (1958)**. Символічно-образотворчий характер споруди (оболонка операційної зали нагадує птаха, який з розкритими крилами готується до злету) послуговує у поданому випадку метафоричному виразові хвилюючого відчуття повітряної мандрівки. Аеровокзал трактовано не як статично замкнену будівлю, а як простір, де все промовляє про рух. Чотири взаємопов’язані оболонки з монолітного залізобетону, поділені світловими зазорами спираються на у-подібні опори. Усі архітектурні елементи мають безперервний інтегральний характер, тому проектування велось за допомоги просторової моделі. (Пластичне вирішення дуже нагадує експресіонізм Е. Мендельсона з його архітектурних фантазій з часів “башти Ейнштейна”).

“Архітектура-скульптура”

Початок архітектурної творчості датського архітектора **Йорна Утцона** позначений працею у майстерні А. Аалто (Хельсінкі, 1946) й зв’язком з розвитком стилістики скандинавського різновиду органічної архітектури.

Популярність і славу Й. Утцонові принесла участь у конкурсі на проект Оперного театру для австралійського міста Сіднея (1956). Архітектор виборов першу премію і право на реалізацію у великому змаганні з 216 іншими проектами. За умовами конкурсу оперний театр повинен був виявитися “однією з визначних споруд світу”.

Великий комплекс сіднейської Опері складається з великої зали на 3 тис. місць, призначеної для оперних спектаклів, малої зали на 1200 місць для драматичних вистав, ресторану на 250 місць, бару, бібліотеки, двох залів для засідань. Для розміщення Опері було приділено ділянку на березі Сіднейської бухти, неподалік пасажирських причалів морського порту.

Будівля театру за проектом Утцона складається з двох композиційних елементів: високої платформи й просторової оболонки перекриття театру. Складним чином згруповані оболонки висотою до 67 м, що візуально ширяють над подіумом театру, повинні нагадувати наповнені вітром паруси й таким чином символічно пов’язувати море з містом.

Втім, метафорика споруди неоднозначна, - автор отримував натхнення не лише з “вітрильної” символіки, збереглися авторські начерки, що асоціюють пластику образу з хмарами, скупченими над морем.

Уся нижня частина об’єму театру прорізана численними парадними сходами і входами: чотири входи ведуть до великої зали, три – до малої, два – до ресторану й інших приміщень театру; платформа підіймається до рівня планшету сцени й чітко відмежовує усі підсобні функції театру, що зосереджено всередині неї, від видовищної частини, розміщеної понад платформою, під оболонками. Такий композиційний прийом не новий, - досить згадати хоча б споруди монументальних комплексів майя на Юкатані, або ж Парфенон на Акрополі в Афінах чи комплекс Великої мечеті в Делі, а ще – Тадж-Махал.

Робота над конструктивним вирішенням оболонок Опері в Сідней тривала дев’ять років. На відміну від первинної ідеї тонкостінних стрілчастих оболонок було реалізовано складну ребристу конструктивну систему з пустотілих залізобетонних елементів (кількістю 2500 й вагою від 7 до 12 т) - з наступним її напруженням, - вона несе плити, які мають задану проектом криволінійну форму. За основу елементів “вітрил” було прийнято сферу діаметром у 74,8 м.

Ще мало досконала на той час електронна обчислювальна техніка потребувала 18 місяців розрахункової роботи, а неодноразовий перегляд конструктивної системи викликав затягування термінів будівництва й перевищення первинної вартості будівництва, - за незмінного будівельного об’єма, - майже у шість разів (від 3,5 до 20 млн. австралійських фунтів).

Іншими негативними явищами, що виявилися вже підчас облаштування інтер’єрів театральних залів, біла певна “нав’язаність” геометрії оболонок традиційній театральній функції, - зовнішня метафорична пластика майже ніяк не кореспондується з головною функцією, а надто – з акустичними потребами.

Втім, попри те, що завершення будівлі Опері виконувалося без участі автора, він все ж отримав у 1966 р. Першу міжнародну премію Союзу німецьких архітекторів під гаслом “Дух створює матерію”. На думку журі, будівля Сіднейської Опері виявилася спростуваннями чи не найголовнішого постулату сучасної архітектури: “з винаходом сталевих конструкцій й залізобетону архітектурні форми стають такими, що походять від конструкцій”.

Розвиток європейського неоекспресіонізму у творчості Х. Шаруна

Криза радикально-раціоналістичного доктринерського функціоналізму викликала, - у пошуках нової виразності, - необхідність повернення до напрямів і концепцій, що почали розвиток ще на початку XX ст.. Зокрема – до архітектурних ідей європейського (німецького) експресіонізму, започаткованих творами й архітектур-

ними фантазіями Е. Мендельсона, Г. Геринга, Х. Шаруна. Останній теж належав до гуртка експресіоністів, очолюваного Б. Таутом.

Повернення до ідей початку 20 ст. - зі створенням неоекспресіоністичного напрямку - відбувається наприкінці 1950-х – на початку 1960-х р.р. у творчості видатного німецького архітектора **Ханса Шаруна** (1893-1972). Першою вдалою спробою повернення до плідних ідей експресіонізму стало для цього архітектора втілення власного проекту двох житлових будинків у західнонімецькому м. Штутгарті, - “Ромео” та “Джульєтта” (1956-60). Будинки запам’ятовувалися - на фоні оточуючих прямокутних одноманітних плоских форм - гостро-виразною контрастною ступінчастою геометрією протиставлених один одному криволінійного в плані горизонтального й вертикального об’ємів з загостреними кутастими формами, що нагадують формальні пошуки сюрреалістів.. Проте, суто художній формальний пошук автор вважав вторинним, підпорядкованим пошукові “духовної сутності архітектури”.

Саме втіленням такої духовної сутності виявилася будівля **Філармонії у Західному Берліні** (1956-1963). Авторіві було цікаво вирішити не філармонійний зал як такий, - у коло його турботи й зацікавлень входить духовний “Простір Муз”, пов’язаний з проблемою вільного часу. Взаємодія глядачів зі спектаклем чи концертом в єдиному просторі може відбуватися, - на думку Х. Шаруна, - за двома протилежними за змістом сценаріями: у просторі “творчих муз” або ж - “муз марного дозвілля”. Дієва сила “простору муз” підкріплюється духовним, творчим процесом, що в ньому відбувається, - з втягненням до своєї орбіти присутніх. “Простір Муз” особливо властивий таким видовищам, як театр і концерт. Завдання полягає в тому, щоб глядач, слухач були якнайактивніші, щоб на них діяли не музи “марного дозвілля”, але – “творчі музи”, і щоб дія такого простору залишила слід в душі людини й після того, як вона піде з театру або концерту.

Архітектор вирішує завдання створенням так званого “Простору Середини”, який ототожнюється з “Простором Муз”; залу на 2000 місць вирішено з оркестром всередині, - в центрі глядацької аудиторії. Х. Шарун: “Музика в центрі – от те, що виявилось основним принципом, покладеним до форми аудиторії... Незважаючи на свій розмір, в характері аудиторії є певна інтимність, і слухачі немов би безпосередньо беруть участь у виставі... Форму аудиторії підказано ідеєю ландшафту: долина, в глибині якої розміщено оркестр, оточений “виноградниками”, що підіймаються зусібіч. В цьому ландшафті небом послуговує стеля. Її форма диктується вимогами акустики... Звук підіймається з неба й опускається на слухачів.”

“Функція розглядається не як подане, незалежне від архітектури, що їй потрібна лише оболонка, а як щось більш тісно взаємодіюче з архітектурою: своєрідність, індивідуальність композиції неминуче включає щось нове до самої функції, збагачує цю функцію, змінює “типовий” функціональний процес і робить його індивідуальним в межах поданої будівлі”.

У будівлі Філармонії відсутній чіткий поділ на поверхи, переважає без перервний простір. Архітектура знову, - за особистим методом формальної побудови, -

нагадує безпредметну скульптуру. Покриття ззовні – провисаюче шатро, стеля аудиторії – “тераси виноградників”, стеля фойє – різноманітні варіанти однієї архітектурної теми, що її уподібнено музичній темі симфонічного твору. Х. Шарун створив те, що стануть називати “провокуючою архітектурою”, проте особливо акцентувати треба те, що на завершенні чергового етапу архітектурного розвитку коло теоретичних пошуків замикається: не “форма визначається функцією”, але, навпаки, – “*форма визначає функцію*”. Саме це гасло набуде особливої популярності у часи постмодернізму, - наступної фази загальносвітового архітектурно-мистецького й урбаністичного розвитку.

Контрольні запитання:

1. Які головні причини кризи функціоналізму, що настає у другій половині XX ст.?
2. Які принципові зміни теоретичних уявлень про побудову архітектурної форми настають у період кризи функціоналізму?
3. Визначити причини повороту до ідей архітектурного неоекспресіонізму у другій половині XX ст.
4. Надати змістовного визначення основним ознакам ситуації архітектурно-мистецького постмодернізму.

Рекомендовані джерела: [1- 2, 3, 4; 2 – 65, 71, 83, 101;]

ЗМ 1.2. ПІДСУМКИ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

1.2.1. Теорії і практика авангардного мистецтва в реалізації найбільшого в історії соціального експерименту

Другу частину лекційного курсу “Теорія і критика архітектури ХХ ст.” присвячено темі розвитку радянської архітектури.

Архітектура, містобудування та образотворче мистецтво радянської доби (1918-1991) – наслідок розвитку художньої культури за часів найбільшого соціального експерименту в історії людства. Унікальний власним розмахом, цей експеримент все ж має певні часткові аналогії (у мистецтві Великої французької революції, практиці художньої культури недовгого існування тоталітарних держав Заходу – фашистської Італії та нацистської Німеччини). Втім усі порівняння не в змозі затьмарити й послабити яскраві явища художньої культури ХХ ст., до чиєї скарбниці увійшло чимало творів авангардного мистецтва радянської доби. ***Унікальність розвитку радянської художньої культури полягає перш за все в органічному поєднанні соціального експерименту післяреволюційної доби з експериментами авангардного мистецтва та архітектури.***

Хронологічно заключну частину лекційного курсу розподілено наступним чином:

- художня культура революційної доби (1918-1922): період революційного романтизму;
- містобудування, архітектура та мистецтво першого десятиліття радянської розбудови (1923-1931): авангардне мистецтво та архітектура в соціальному експерименті радянської доби;
- містобудування, архітектура та мистецтво передвоєнних часів (1932-1941): формування засад “соцреалізму”;
- архітектура та мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941-1945): пафос народного романтизму порятунку, збереження та відродження й відбудови зруйнованої культури;
- архітектура та містобудування першого повоєнного десятиліття (1946-1953): апогей “соцреалізму” – художньої культури під проводом і тиском партійно-державної ідеології;
- мистецтво та архітектура останнього тридцятиріччя радянської доби (1954-1991): критика організаційних засад партійно-радянського управління художньою культурою та професійними галузями архітектури й містобудування;

- пострадянський період розвитку мистецтва та архітектури (кінець XX –початок XXI ст.): проблеми розвитку професійної свідомості в умовах відбудови національної художньої культури.

Роботу в другій частині курсу побудовано таким же чином, що й в попередній: лекційна робота, самостійна робота з рекомендованою літературою, складання ілюстрованого альбому, колоквиум за темами проблематизації.

ЛЕКЦІЯ 7. ВИТОКИ Й ПОЧАТКИ РАДЯНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ

Діяльність майстрів художнього авангарду в СРСР першого післяреволюційного десятиліття: ідеї раціональної організації суспільства засобами мистецтва, архітектури й містобудування. Участь митців у найбільшому соціальному експерименті. Головні суспільно актуальні тематизми радянського художнього авангарду

Художня культура революційної доби. Період революційного романтизму (1918-1922)

Ключовими словами до сприйняття змісту художньої культури революційної доби в новій комуністичній пролетарській державі, яка постала на місці колишньої монархічної Російської імперії, можуть бути гасла *пошук* та *експеримент*. Вперше у світі завдання побудови нової “безкласової соціалістичної держави трудящих” збіглося з метою авангардного мистецтва й архітектури, – рішучого оновлення професійної сфери й професійної свідомості, а також, як наслідок, – радикального творчого художнього оновлення предметного світу й середовища на всіх рівнях, – від окремих виробів, споруд і будинків до міст і систем розселення, – побудови нового світу. Перший яскравий період формування революційної художньої культури одержав назву революційно - романтичного.

Треба відзначити, дуже схожі радикальні процеси спостерігалися під час доби Великої французької революції: створення нової календарної системи, з новим рахунком часу та новими святами; агресивне ставлення до предметного середовища “старого світу”, зі знищенням його символіки (пам’ятників монархії та клерикальних католицьких комплексів), а також негайною її заміною новими пам’ятниками й символами. Як і перша Велика революція, Велика Жовтнева теж почала використовувати мистецтво й архітектуру для створення власних символів. Втім, через дуже обмежені економічні можливості нової влади (головна увага у перші післяреволюційні роки приділялася перемозі на численних фронтах Громадянської війни) спершу було вирішено зосередитись на реалізації “**Плану монументальної пропаганди**” (1918), - саме так було визначено назву першої художньої програми радянської доби

в ленінському декреті Раднаркому. Цей план передбачав повсюдне увічнення пам'яті видатних діячів революційного й визвольного руху та народно-демократичних мислителів й прогресивних діячів мистецтва і науки. У 1918-1919 роках у Москві біля будинку Мосради було споруджено монумент першій Радянській Конституції, арх. **Дмитро Петрович Осипов** (1890-1934), скульптор **Микола Андрійович Андрєєв** (1873-1932). У підніжжя обеліска, зведеного на міцній монументальній ордерній основі, встановлено жіночу постать – символ Свободи. Ще один обеліск на честь революційних мислителів було встановлено на Манежнім майдані у Москві (арх. М. О. Всеволожський).

(Програми монументальної пропаганди радянського більшовицького уряду доповнювалися ультра-авангардними планами створення нового світу художніми засобами, у зв'язку з цим цікавий факт несанкціонованої новою владою акції одночасного демонстративного перейменування вулиць в історичному ядрі Москви, зі зміною назв з традиційних на честь діячів авангардної художньої культури, – поетів та художників російського футуризму).

Спорудження пам'ятників революційним діячам та подіям відбувалось водночас зі зведенням перших меморіалів жертвам революції. Найяскравіші приклади таких споруд – **революційні некрополі** на Марсовому полі у Ленінграді (Петрограді) та біля кремлівської стіни на Красній площі у Москві, де пізніше (у 1924 р.) буде споруджено мавзолея Леніна. Обидва ці некрополі виникли стихійно, внаслідок ініціативи революційних мас, на місці братських поховань перших жертв революції.

В архітектурі пам'ятника борцям і жертвам революції, – некрополю на Марсовому полі в Петрограді (1917-1920) архітектор **Лев Володимирович Руднєв** (1885-1956) використано прості ретроспективні монументальні форми надгробків зі скорботно-урочистими надписами. Автор таким чином пояснює власну ідею, що її надихав стихійний скорботний ритуал революційного похорону, свідком якого він був сам: “ряди кам'яних брил, принесених сюди тисячами мозолястих рук... героїчні написи... щось ще незавершене, – ніби закладання фундаменту майбутнього...” Запозичення простих стилізованих класичних форм взагалі характерне для першого, романтичного етапу створення революційних монументів, – меморіальних дощок, обелісків, і т. ін., доки авангардне мистецтво не запропонувало нові монументальні образи й символи революції.

Авангардна художня культурна початку ХХ ст. у радянському революційному експерименті й будівництві

1920 року було створено перший радянський художній навчальний заклад, – Вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС), в 1926 р. перетворені на Вищий художньо-технічний інститут (ВХУТЕІН). Саме в цих закладах авангардної худож-

ньої культури гуртуються її майстри, які вже на початку XX ст. накопичили теоретичний та практичний матеріал, що в 1920-і роки було оформлено в концепціях **модернізму**, – всесвітнього “нового руху” за нові, сучасні мистецтво та архітектуру, за новітню художню культуру й рішуче оновлення суспільства на її засадах. Саме в надрах “нового руху” (інтернаціонального руху, другого інтернаціонального стилю та споріднених напрямів) народжується раціональна мета радикальних перетворень на краще суспільства й предметного середовища засобами авангардного мистецтва. Але якщо Ле Корбюзьє у 20-ті роки висуває гасло “архітектура або революція”, його радянські однодумці керуються гаслом “архітектура задля революції”. Отже, головними соціальними засадами модернізму-авангардизму є:

- вирішення проблем суспільства засобами авангардної художньої культури;
- використання досягнень новітньої науки й технології для соціально справедливого й раціонально-доцільного вирішення будь-яких громадських або художньо-естетичних завдань та проблем.

На відміну від старої академічної школи, основою авангардної культури стає безпредметне (абстрактне) мистецтво, – його теоретичні засади розробляють такі майстри, як **Василь Васильович Кандинський** (1866-1944) – родоначальник світового *абстракціонізму*, з теорією чистого психічного автоматизму; **Казимир Северинович Малевич** (1878-1935) з теорією супрематизму; **Ель Лисицький** (1890-1941) – конструктивіст-супрематист, який винайшов особливу авангардну форму синтетичного проектного мистецтва – “проун” – проект упровадження (учредження) нового; **Володимир Євграфович Татлін** (1885-1953) – основоположник художнього конструктивізму та ін.

На перші місця в теорії авангардного мистецтва виходять виявлення й відбиття внутрішнього світу художника та пошуки психофізіологічної виразності художньої форми та її основ. Наслідками таких пошуків стає створення нової формальної абстрактної композиції й символіки, а на її основі – нової архітектури й “виробничого мистецтва”.

Контрольні запитання:

1. Які суспільно актуальні тематизми переважають у діяльності радянських авангардних архітектурно-мистецьких творчих угруповань 1920-х р. р.?
2. Назвіть головні змістовні причини успішної діяльності мистецьких авангардних угруповань.
3. Визначити хронологічні межі найбільш інтенсивної й результативної діяльності майстрів радянського авангарду.
4. Які головні ідеї містобудівного перетворення було висунуто майстрами радянського авангарду?

Рекомендовані джерела: [1 – 3, 4; 2 - 1, 2, 3, 4, 56, 57, 58, 59, 60;]

1.2.2. Головні змістовні архітектурно-містобудівні тематизми 1920-1930-х р.р. у спробах соціального перетворення.

Лекції 8, 9. Апогей практичного застосування архітектурно-містобудівних авангардних ідей в СРСР. Теоретичні засади радянського містобудування й архітектури періоду розквіту авангардних течій. Основи творчого різноманіття. Головні творчі угруповання й полемічні тематизми.

“Знакові” досягнення радянського авангарду та їх теоретичне обґрунтування

Містобудування, архітектура і мистецтво першого десятиліття радянської розбудови (1923 – 1931). Авангардне мистецтво та архітектура в соціальному експерименті радянської доби

З переможним для більшовиків завершенням громадянської війни (1924) та втіленням засад нової економічної політики (НЕП) *розпочинається найяскравіший період розвитку радянської художньої культури, що пов'язаний з енергійною дією авангардних угруповань у головних сферах архітектури та мистецтва.* Найбільших авангардних успіхів досягли майстри радянського конструктивізму (відгалуження другого інтернаціонального стилю – функціоналізму). На відміну від своїх іноземних однодумців, радянські авангардисти мали змогу практично, в найширшому масштабі, втілювати власні ідеї у найрізноманітніших напрямках суспільного життя. Мета найбільшого в історії соціального експерименту багато в чому збігається з програмами авангардних перетворень світу і життя. Головними напрямками зусиль авангардних митців є:

- пошуки нових форм соціалістичного розселення та розміщення продуктивних сил країни переможного пролетаріату;
- розробка експериментальних форм нових функціональних типів будівель (між іншим – експериментальне житло й побут);
- експерименти у сфері масових видовищ (між іншими – так званий синтетичний театр);
- створення принципово нових містобудівних ансамблів та комплексів у реконструкції найбільших міст;
- спроби радикального перетворення предметного середовища (експерименти майстрів радянського дизайну).

Конкурс на проект Палацу Праці у м. Москві

1923 року було оголошено конкурс на проект найбільшої громадської будівлі для м. Москви і всієї Країни Рад: Палац Праці. Для розміщення цієї будівлі призначалася ділянка по проспекту Маркса, на місці колишнього Охотного ряду, –

старовинного торговельного кварталу в безпосередній близькості від Кремля та Манежного майдану. За умовами конкурсу Палац праці повинен був, перш за все, містити величезний зал засідань на 8000 місць. Конкурсні роботи виявилися яскравою демонстрацією творчих можливостей архітекторів-авангардистів, хоча першу премію одержав проект архітектора Н. Троцького, – ретро-романтична композиція з еліптичним залом та суміжними малими залами й обслуговуючими приміщеннями. Втім, найбільшого впливу на радянську архітектуру домоглися у власній конкурсній пропозиції брати Весніни, - лідери радянського конструктивізму: **Леонід Олександрович Веснін** (1880-1933), **Віктор Олександрович Веснін** (1882-1950), **Олександр Олександрович Веснін** (1883-1959). Саме їх варіант синтезував авангардні ідеї доби початку радянської архітектури. Під час проектування авторами було поставлено завдання принципового розв'язання усіх вимог конкурсу: конструктивності, утилітарності, раціональності та економічності.

Загальну побудову мас споруди визначено потребами найкращого освітлення численних приміщень. Головні елементи будівлі – башта з багатофункціональними приміщеннями та зал засідань Мосради на 2500 місць, який розміщено над внутрішнім проїздом та суміжно з великим залом на 9000 місць. Авторами було передбачено трансформацію обох приміщень в одне: в особливо урочистих випадках Мосрада, навіть не полишаючи власного приміщення, мала нагоду в повному складі бути присутньою на загальнонароднім мітинзі за участю одинадцяти з половиною тисяч учасників. У башті заввишки 132 м містились метеостанція, астрофізична обсерваторія, центральна московська радіостанція, інформбюро, музей соціальних наук, бібліотека та ін. Елементи інформаційного забезпечення активно формували зовнішні площини споруди: на башті передбачалося розміщення світлових екранів з різноманітною інформацією про час, стан погоди, політичні та соціальні події і т. ін. (В ідеях перетворення зовнішніх поверхонь будівлі на інформативні динамічні й змінні площини Весніни на кілька десятиліть випередили так звану “медіа-архітектуру”, що вийшла на світову сцену вже на початку наступного століття). У цокольних поверсі палацу розміщувалася їдальня на 6000 місць, електростанція та господарчі приміщення. У внутрішню структуру будівлі було включено багато механічних вертикальних комунікацій, - рухомих сходів та ліфтів. Вертикальну динаміку споруди з виразно продемонстрованим конструктивним каркасом було підкреслено решітковими баштами та вантовим павутинням радіоантен.

Проект Весніних не було реалізовано, проте він увійшов до історії авангардної архітектури як проект - ідея, концепція та програма, – своєрідний знаковий символ нових часів. Автори визначили власні наміри наступним чином: “Ми... мали на меті створення архітектурного образу нового палацу – палацу народних мас, Разом з тим

ми вважали, що образ цей може бути знайдений тільки за рахунок точної організації плану, шляхом втілення соціально – утилітарної функції в архітектурну, що створює вираз змісту споруди. Роботу над планом ми вели водночас з опрацюванням розрізів, фасадів, перспектив та аксонометрій, тобто всієї об’ємно - просторової композиції, засобами якої необхідно було конкретизувати образ Палацу мас”.

Вдалим вирішенням Палацу Праці Весніни розпочали одну з магістральних тем радянської архітектури, – тему архітектурного оформлення просторів, що покликані організовувати громадські збори й видовища нового типу, де трудящі маси є активними учасниками небачених за розмахом дійств. Але якщо схожі ідеї Вальтера Гропіуса (“Тотальний театр”) залишилися, на жаль, в царині архітектурних концептуальних фантазій, радянські архітектори незабаром почали з розмахом втілювати ідеї синтетичного “театру масового дійства”.

Перші містобудівні проекти та реалізації радянської доби.

Комплекс майдану Дзержинського у м. Харкові

Перші за часів нової пролетарської влади реалізовані містобудівні проекти мали дещо однобічний характер – це були переважно малі житлові райони, робітничі квартали, селища і т. ін. На їх тлі вирізняється комплекс майдану Дзержинського (нині – Свободи) у м. Харкові, – яскравий приклад не лише вирішення нового функціонального типу адміністративної споруди, але й взагалі – авангардної просторової концепції громадського ансамблю. Ще за часів Громадянської війни (1918) Харків набув нового статусу – першої столиці Радянської України (саме тут у грудні 1917 р. було проголошено радянську владу в Україні). 1920 року спеціальна комісія почала розробку умов конкурсу на проект перепланування міста. У 1921-1922 роках було зроблено перший начерк нового генплану Харкова, окремі знахідки цього вирішення актуальні й сьогодні.

1922 року затверджено проект розширення території столиці України до 13,5 тис. га (тепер – близько 32 тис.) У розвиток розробок планувальника **Віктора Карповича Троценка** (1888-?) у Харкові було вперше створено подвійний центр, – залишено старе ядро міських майданів й запропоновано формування принципово нового міського адміністративно-урядового центру на знову освоєваних територіях.

Новий майдан (що одержав ім’я в пам’ять голови Раднаркому та Раднаргоспу Ф. Е. Дзержинського, – саме він здійснював фінансування будівництва), ***став першим реалізованим радянським адміністративним центром не тільки України, але й СРСР.***

У 1925 р. було оголошено Всесоюзний конкурс на розробку проекту комплексу адміністративних будівель на новому центральному майдані м. Харкова. Конкурс, як

на ті часи, був дуже представницький, міжнародний (слід зазначити, що в ньому брав участь такі видатні майстри функціоналізму як В. Гропіус, Е. Мендельсон та ін.) Перемогу одержала бригада ленінградських архітекторів-проектувальників у складі: **Самійло Миронович Кравець** (1891-1966), **Сергій Савич Серафимов** (1878-1939), **Марко Давидович Фельгер** (1881-1962). Саме за їх проектом реалізовано найбільшу в світі будівлю конструктивізму – Будинок державної промисловості (Держпром).

Держпром (його будівництво було завершено вже 1928 р.) планувався як перша будівля нового урядового адміністративного центру України, де повинні були розміститися 22 трести державного промислового управління. Будівництвом Держпрому було розпочато формування найбільшого в Європі майдану площею близько 12 га, що складається з двох частин: циркульної діаметром близько 300 м (площею у 6,7 га) і прямокутної площею приблизно 5 га. (Для порівняння, – Красна площа у Москві – 4,5 га, майдан Урицького у Ленінграді – 6,4 га, майдан Ратуші у Відні – 8 га, Рокфеллер-плаза у Нью-Йорку – приблизно 5 га.)

Циркульну частину майдану Держинського сформували, окрім Держпрому, ще дві будівлі: Будинок кооперації, з 18 організаціями управління розвитком колективного сільського господарства (арх. А. Дмитрієв, О. Мунц) та Будинок проектних організацій (арх. С. Серафимов та М. Зандберг-Серафимова). У прямокутній частині майдану пізніше було збудовано готель “Інтернаціонал” (тепер – “Харків”), арх. Г.О. Яновицький, та реконструйовано будівлю ЦК ВКП(б)У на вул. Сумській (тепер – будинок держадміністрації).

Майдан був унікальний перш за все єдністю стилістичного вирішення. Це була *найбільша у світі містобудівна реалізація конструктивізму-функціоналізму*. Комплекс майдану Держинського (що не встиг сформуватися в ансамбль за банальної причини повернення 1934 року столиці України до Києва) акумулює головні риси конструктивізму як потужного засобу створення просторів для масових дій. Тут реалізовано саме ті ідеї радянської авангардної архітектури, які пізніше розвинулись у програми створення великих громадських об’єктів “масового дійства”. Держпром власне і є першою такою високотехнологічною впорядковуючою “машиною масового дійства”.

Три ступінчасті об’єми Держпрому з максимальною висотою в 11 і 13 поверхів поєднано горизонтальними переходами на рівні 3, 5 і 7 поверхів. Ці мости – переходи виконують внутрішні комунікаційні функції й водночас зовні створюють монументальні портали на межі внутрішнього та зовнішнього просторів майдану. Особливість такої просторової організації Держпрому пояснюється тим, що ця будівля повинна була, згідно із задумом авторів, спрямовувати організовані маси трудящих-демонстрантів до майдану вздовж вулиць радіальних напрямів суміжного

житлового району; його було розпочато, між іншим, і будівлею житлового комплексу Червоний Промисловець, арх. С. М. Кравець (1931), спроектованого теж у стилістиці конструктивізму).

У сприйнятті сучасного стану майдану Свободи (Дзержинського) треба враховувати ще одну важливу особливість: **принципову незавершеність комплексу**. Якби не повернення столиці до Києва, було б реалізовано завершення оформлення простору циркульної частини майдану ще однією будівлею – Уряду УРСР. За проектним задумом вона виокремлювала прямокутну частину майдану та, водночас, пов'язувала її з завершеним центричним простором наскрізними отворами, - на зразок просторових порталів Держпрому. (Рештки фундаментів цієї вже розпочатої урядової будівлі досі чекають на архітектурних археологів).

Розрахований на динаміку просторового сприйняття (на відміну від традиційної статичності офіційних урядових будівель), комплекс майдану Дзержинського, на жаль, з часом зазнав лише втрат й необоротно втратив стилістичну єдність.

(Стилістичну єдність було втрачено підчас повоєнної відбудови майдану. Дом проектних організацій було реконструйовано у Держуніверситет, зі спробою імітації московського зразка, в ретроспективній стилістиці завершено й колишній Будинок Кооперації, декоровано в ордерні одежі готель “Харків” та будинок обкому КПУ. Пропонувалося навіть ордерне декорування Держпрому. Цій головній будівлі втраченого ансамблю досі не повернуто оригінальне оздоблення стінових поверхонь особливою штукатуркою, що імітувала алюмінієвий відблиск, – до машинної метафори додавалася асоціація з “крилатим металом”. Сьогодні потрібна комплексна реставрація та реконструкція прилеглих до Держпрому просторів і забудови, щоб той, нарешті, посів належне йому місце в почесному реєстрі ООН “The World Heritage”, – Світової Спадщини).

Комплекс майдану Дзержинського поклав початок низці схожих за змістом містобудівних реалізацій радянського періоду. Пізніше адміністративні центри й будівлі на нових територіях починають створюватися у кількох найбільших містах СРСР: Мінську (Будинок уряду, арх. І. Лангбард, 1930-33), Алма-Аті (Перший урядовий центр, арх. М. Гінзбург, 1928-34) та інших. Така принципова особливість планування мала ще й певний символічний контекст: вона втілювала контрастні відносно історичної традиції образи нового світу, що створювався на раціональних засадах розумної соціальної справедливості та революційної доцільності.

Архітектура Дніпровської гідроелектростанції (Дніпрогес імені В. І. Леніна) в м. Запоріжжі

Першими зразками радянської промислової архітектури були об'єкти енергетики, перші радянські електростанції – Волховська ГЕС (1918-26), арх.

О. Мунц та ін., у Закавказзі (Земо-Авчальська ГЕС, арх. А. Кальгін, М. Мачаваріані), 1927, у Москві (МОГЕС, арх. І. Жолтовський) та ін. мали ще переважно ретроспективну архітектуру, зразки нового промислового зодчества створюються з початком будівництва перших індустріальних велетнів.

1929 року було затверджено перший п'ятирічний план розвитку народного господарства СРСР. Цей документ було названо планом індустріалізації. За планом передбачалося будівництво перших велетнів промислової бази країни, зокрема, Запорізького алюмінієвого комбінату: СРСР був необхідний стратегічний авіаційний матеріал. Для енергетичного забезпечення виробництва алюмінію було вирішено збудувати найпотужнішу на той час у Європі ГЕС – першу гідроелектричну станцію Дніпровського каскаду. Разом з індустріальним будівництвом одержує свій розвиток й нова радянська промислова архітектура. Її зразком є архітектура Дніпрогесу.

У жовні 1929 р. було оголошено закритий конкурс на кращий архітектурний проект комплексу ГЕС. Машинний зал ГЕС у чверть кілометра довжиною та заввишки з десятиповерховий будинок, повинен був вмістити дев'ять турбогенераторів і кожен мав потужність, що перевищувала потужність усього Волховбуду (першої радянської ГЕС). Архітектори, які брали участь у конкурсі (академік І. В. Жолтовський, архітектор В. О. Щуко, колектив архітекторів під керівництвом В. О. Весніна та інженер Купер зі США) отримали жорстку схему металічного каркасу та експлуатаційні умови, між іншими, – про доцільність прямого південного освітлення машинного залу з боку головного фасаду. Затвердженню кращого конкурсного варіанта передувало широке громадське обговорення, за його підсумками перевагу було віддано творчій роботі колективу архітекторів на чолі з **В. О. Весніним: М. Я. Коллі, Г. М. Орлов, С. Г. Андрієвський**. За висловлюванням першого наркома просвіти та голови конкурсної комісії А. В. Луначарського “Веснін поєднав потужність, легкість та ідейність”.

Творчий колектив В. Весніна переміг у змаганні перш за все завдяки використанню розробленої в радянському конструктивізмі новітньої методики архітектурного проектування, з застосуванням *“контролю на гігієну сприйняття”* архітектурної форми. Керівник творчої групи, один з лідерів радянського конструктивізму **Віктор Олександрович Веснін** (1880-1950) підкреслював: “Я належу до тієї групи, яка не вважає за можливе розчленувати архітектурну та інженерну частини”.

Підчас обговорення проектів Дніпрогесу В. О. Веснін так пояснив творчий задум свого колективу: “Ми були не в змозі вирішувати гідростанцію як самодостатню будівлю, ми вирішили її як частину цілого комплексу споруд. Він складається з шлюзового каскаду, греблі та саме станції. Необхідно було знайти вірне співвідношення усіх цих частин.

Основне завдання, яке ми поставили перед собою, – це правильно розв’язати проблему освітлення, тому що саме це є головним фактором, який впливає на роботу в середині будівлі... Ми даємо світло в нижній частині, в еркері. За таких умов сонячне світло з південного боку потрапляє в дуже невеликих межах. Цей світловий пас дає тільки рефлектуюче світло, що не б’є в очі й не відсвічує у жодному з приладів. Завдання вирішення освітлення було в нас основним, й саме воно надало загальне вирішення усієї коробки або оболонки цієї споруди”.

Дніпрогес будувався ударними темпами у 1930-1932 р. р. Головною особливістю проекту й будівництва був його принципово комплексний характер: саме тут розгортається побудова “соціалістичного міста” Запоріжжя, – його проект також консультував В. О. Веснін. “Соцмісто” створювалося поблизу греблі електростанції, на лівому березі Дніпра у контрасті з традиційною забудовою колишнього м. Олександрівська. (Пізніше, 1939 року, макет забудови “соцміста” Запоріжжя, як зразковий приклад досягнень радянського містобудування, був експонований на Всесвітній виставці в Нью-Йорку).

Проблеми реконструкції існуючих міст і створення нового типу соціалістичного розселення

Ще в найтяжчі роки Громадянської війни, 1920 року, разом з розробкою плану електрифікації Радянської Росії (ГОЭЛРО), почалися пошуки нових систем соціалістичного розселення на основі наукового розміщення продуктивних сил, – спочатку в Європейській частині країни. Водночас як взірцеві розпочинаються пошукові розробки нового планування московської системи розселення. План “місто майбутнього” (проф. Б. Сакулін, 1918-1922) вперше передбачав створення навколо Москви групової системи населених місць, – центрального економічного району, що складався трьома концентричними кільцями малих і середніх міст з центром у Москві. План “Велика Москва” (інженер С. Шестаков, 1921-1926) передбачав збільшення території столиці майже вдвідесятеро (до 200 тис. га), зі створенням за межами центрального будівельного району “старої” Москви чотирьох великих міст-садів, з великими масивами лісопарків між ними. Така побудова економічного району консервувала радіально-кільцеву схему, із закриттям можливого розвитку, між іншим, промислових районів.

Не менш утопічними виявилися також ідеї урбаністів, які пропонували лишити існуючі міста музеями старого побуту й архітектури, а паралельно створювати нові раціонально сплановані міста. Але серед ідей урбаністів були й такі, що випереджали свій час. Цікаву ідею урбаністичного розвитку великого міста – “горизонтальний хмарочос” – запропонував видатний авангардний художник та архітектор-конструктивіст **Ель Лисицький** (Еліезер [Лазар] Маркович Лисицький, 1890-1941). Згідно з

поглядами автора “горизонтального хмарочосу” місто слід розуміти як своєрідний урбаністичний “організм”, де з часом виникають відмерлі частини, але й створюються також “критичні пункти” нового росту. Саме в таких пунктах й слід розміщувати “горизонтальні хмарочоси”, – встановлені на опори високих комунікаційних стовбурів горизонтальні функціональні структури, що складають новий, верхній шар міста. (Слід відзначити, автор пропонував пов’язувати вертикальні комунікації безпосередньо з підземною транспортною інфраструктурою міста, – метро). За ідеєю Ель Лисицького пункти нового росту виникають, наприклад, на перетині радіальних магістралей з бульварним кільцем м. Москви. Пропозиції з вертикального зонування міста, – “горизонтальних хмарочосів” для Москви (1923-1925), – більш як на три десятиліття випередили схожі радикальні містобудівні ідеї на Заході.

У центрі гострої містобудівної дискусії 1928-1930 р.р. опинилися проблеми ставлення до великих міст, що історично сформувалися, знищення протилежності між містом та селом, перебудови побуту (створення “нового побуту”). Серед численних поглядів на проблеми містобудування слід виокремити урбаністичні концепції соціалістичного розселення: **“соцміста”** (соціалістичного міста), та **міста, що розвивається (“динамічного міста”)**. Це були пошуки принципових схем планування, що дозволяли б розвиток міста без потреб подальшої його докорінної реконструкції.

Прибічники концепції “соцміста” бачили основу соціалістичного розселення у створенні компактних поселень (з населенням, обмеженим 40-100 тис. мешканців) поблизу великих промислових підприємств та радгоспів. Соцмісто розглядалось як поселення з усупільненим побутом, як містобудівне утворення з колективними формами житла, сформованими на основі типових структурних елементів – так званих житлових комбінатів (будинків-комун або кварталів-комун з системою громадського обслуговування на 2-4 тис. мешканців). Яскравим прикладом спроби реалізації цієї концепції є **соцмісто “Новий Харків”** на 50 тис. мешканців (1929-1930), – керівник проекту арх. **Павло Федотович Альошин** (1881-1961). Соцмісто створювалося для Харківського тракторного заводу й проектувалося як перша черга великого промислово-сельбищного району, складеного житло-комбінатами, побуто-комбінатами та спорт-комбінатами: житловими, громадсько-побутовими та спортивним *комбінатами* (на жаль, комплексно реалізовано лише першу чергу).

У 1929 р. арх. **Микола Олександрович Ладовський** (1881-1941), який відстоював концепцію щодо вирішення розвитку міської структури не лише у просторі, але й у часі, запропонував принципову теоретичну схему планування **“динамічного міста”**, – міста, що розвивається. Принципову схему радикального планування такого міста (на прикладі Москви) було розроблено у вигляді параболи, де за її віссю

розташовано громадський центр, що огинається житловою, промисловою та зеленою зонами. Така схема дозволяє розвиток загальноміського центру як планувального стрижня. (Так звана “Парабола” Ладовського випередила висунуту вже в 1959 р. дуже схожу концепцію “динаполіса”, – динамічного міста К. Доксиадіса).

Втім, реальними виявилися пропозиції саме з комплексного урбаністичного вирішення нових систем розселення. Найвідомішою такою концепцією стає потоково-функціональна ідея організації зонального міста (1930) **Миколи Олександровича Мілютіна** (1889-1942), згідно з якою для досягнення мети рівномірного розміщення продуктивних сил слід віддавати перевагу лінійно-пасовій системі зонування, де головні функціональні зони, – промислова, житлова та рекреаційна, – розвивалися б паралельно в такій послідовності: залізниця зі складами та станційними спорудами, промислові й комунальні підприємства, наукові й технічні учбові заклади, зелений захисний пас з шосейною магістраллю, житлова зона з трьох пасів (установи громадського користування, житлові споруди, дитячі заклади), паркова зона зі спорудами та закладами спорту й відпочинку та водними басейнами. Теоретична схема Мілютіна справила великий вплив на містобудівні розробки у світі, її було вико-ристано в ряді конкретних проектів (зокрема, для міст Уралу і Кузбасу). Потоково-функціональна структура виявилася доцільною в планувальній організації нових міст, що створювалися біля великих промислових гірничо-добувних підприємств, уздовж водних домінант, тощо. Потокова схема також вдало поєднувалася з новими ідеями організації житла й побуту, – житловими комбінатами.

Житло та побут нового типу: “будинки - комуни” й “житлові комбінати”

З початком революційних перетворень у сфері житлової власності (розпочатих декретом про переселення трудящих з міських нетрів-трущоб та підвалів у реквізоване житло колишніх буржуазних власників) почалися й пошуки нових форм житла. Такою формою, що стихійно виникла з труднощів життя у перші роки радянської влади, виявився будинок (або квартира) - комуна. Лише в Москві у 1918 – 1924 р. р. було переселено близько 500 тис. робітників та членів їх сімей. Трудящі, що опинилися в незвичних умовах великих квартир, знайшли у так званій комунальній квартирі зручну форму колективного житла, де мешканці спільно вирішували побутові проблеми (обігрівання житла взимку, харчування). З цього стихійного досвіду виникли перші експерименти з пошуками житла нової форми.

Будинок-комуна вирішував, на думку його прихильників, проблему звільнення трудящих від ярма старого побуту. Ідея суміщення в єдиній житловій структурі колективного житла й громадського обслуговування на довгі роки стає основою для авангардних архітектурних пошуків та реалізацій. Такі пошу-

ки водночас велись у напрямі створення мінімізованої оптимальної квартири нового типу, – первинного житлового осередку (так званої “житлової ячейки”) та первинної комплексної містобудівної структури – “житлового комбінату”. Житлокомбінат в якості структурної “первинної одиниці” соцміста розглядався як будинок-комуна або квартал-комуна з розвинутою системою комплексного громадського обслуговування, де окремі функціональні елементи поєднано в єдине ціле надземними переходами.

Нові форми житла нерозривно пов’язано з авангардною ідеєю “нового побуту”, - соціального експерименту зі звільнення трудящих від нібито непродуктивних витрат часу на побутові потреби. На думку прихильників “нового побуту” індивідуальна кухня у новому житлі зайва, її треба замінити про всяк випадок кухнею – нішею, а харчуватися трудящі можуть значно краще у спільних громадських “харчових комбінатах”, які передбачено у складі житлових комплексів. Інша проблема – виховання малих дітей також вирішувалася в межах ідеї “нового побуту” створенням “дитячих комбінатів” – ясел та садків (або “вогнищ-осередків” - так їх називали за аналогією з радянським терміном, що визначав нові форми побуту: “осередок впровадження нової культури”). Жінка, таким чином, теж звільнялась від “одвічного сімейного ярма” для навчання й громадської корисної праці. (Ідеї соціалізації побуту висловлювалися різного ступеню радикалізму, – зокрема, пропонувалося загальне усупільнення дитячого виховання з усуненням традиційної сім’ї від виховання дітей).

Ідеї “соціалістичного гуртожитку” виявилися дуже привабливими в умовах різко зрослої мобільності населення, коли почався великий приплив до міст колишнього сільського населення, проте реалізація “нового побуту” виявила утопічність радикального реформування традиційних сфер суспільного життя. Будинки-комуні виявилися найбільш придатною формою лише в межах організації тимчасового побуту: великі студентські й робітничі гуртожитки виступають найбільш дієвими зразками нового комунального побуту.

Найбільш послідовно концепцію соцміста з структурною первинною одиницею у вигляді житлового комбінату втілено у проекті планування й забудови м. Кузнецька (арх. Л. та М. Весніни, 1930). Соцмісту Кузнецьк на 35 тис. мешк. автори надали компактного планування з виразним громадським центром. Квартали передбачалося забудовувати типізованими повторюваними житлокомбінатами, де корпуси житла й громадського обслуговування поєднувалися переходами. Дитячі заклади й школи розміщувалися у громадських садах.

Видатним теоретиком і практиком концепції нового житла був один з лідерів радянського конструктивізму **Мойсей Якович Гінзбург** (1892-1946). Серед

експериментальних житлових комплексів – будинків-комун й житлових комбінатів кінця 20-х – початку 30-х років вирізняється цікавим концептуальним рішенням будинків на Новінському бульварі у м. Москві (архітектори М. Я. Гінзбург та І. Ф. Мілініс, 1928-1930). На замовлення Наркомфіну (Народного комісаріату фінансів – радянського міністерства фінансів) спочатку було розроблено проект комплексу з чотирьох корпусів: житлового, комунального (спортзал та громадська їдальня), дитячого садка й службового подвір'я (пральня, гараж та ін.). Реалізовано будівництвом лише житловий та комунальний корпуси з пральнею, первинний склад приміщень було суттєво змінено.

Житловий корпус дому на Новінському бульварі – шестиповерхова видовжена будівля з двома коридорами-галереями (на другому і п'ятому поверхах) та двома сходовими клітками. Перший поверх було виконано у вигляді єдиного простору, сформованого системою рядів струнких циліндричних колон залізобетонного каркасу будівлі: автори вважали недоцільним розчленовувати прилеглу зелену ділянку навпіл, а розташування житла у першому поверсі взагалі було визнано незручним. Житловий корпус з меридіональною орієнтацією вмістив три типи квартир: у середній частині – для великих сімей, на 4 - 6 поверхах – малі квартири. Біля рівня пласкої експлуатованої покрівлі розміщувались житлові кімнати типу гуртожитку, - кожні два “номери” блокувалися з санвузлом та душем. Цікаво що в цьому демократичному житловому комплексі було передбачено й житло для наркома (радянського міністра) фінансів, - окрема квартира на рівні даху.

Експерименти з житлом нового типу призвели до розробки першої серії типізованих проектів Будкому (Будівельного комітету) РРСФР (1930), – пропозицій різноманітних житлових структур (з розробкою нормованих “житлових чарунок”) будинків-комун та гуртожитків, разом з першою спробою складання проектного нормативного документу, згідно з яким можна було проектувати оптимальне за планувальною та просторовою структурою економічне житло в різних кліматичних умовах.

Архітектура робітничих клубів та споруд масових видовищ авангардного періоду розвитку радянської архітектури

Вже в архітектурі першого радянського павільйону на міжнародній ви-ставці в Парижі (1925), арх. **Костянтин Степанович Мельников** (1890-1974), було експоновано по суті радянський робітничий клуб, - новий тип громадської будівлі, що почав свій розвиток від початку 20-х років. У цьому невеликому за об'ємом виставковому павільйоні, що вперше експонував СРСР на міжнародній арені, поєднано риси яскравої представницької будівлі з експозицією нової культури й побуту трудящих Країни Рад. Прямокутна в плані двоповерхова споруда розрізана по

діагоналі пішохідною сходовою еспланадою, що проходить під своєрідним “дахом” з похилих перехресних площин, вифарбованих у червоний колір (символ державних прапорів СРСР). Динаміка павільйону символізувала стрімке будівництво нової держави й водночас нової авангардної культури.

Робітничі клуби (будинки або палаци культури) виконували найважливішу функцію культурного просвітництва, революційної радянської агітації й пропаганди та відтворення нових форм видовищ й активного колективного дозвілля трудящих. Робітничий клуб у 20 роки стає важливим засобом поширення соціалістичної культури та нового побуту.

Одними з перших великих споруд такого типу були Палац культури в Нарвському районі м. Ленінграда (1925-1927), архітектори **Олександр Іванович Гегелло** (1891-1965) й **Давид Львович Кричевський** (1892- 1942) та Палац культури залізничників у м. Харкові (1928), архітектор **Олександр Іванович Дмитрієв** (1878-1959). Проте однозальні схеми клубів, навіть великої місткості, не задовольняли вимогам функціонального різноманіття нового типу будівлі, що дедалі поширювалося та ускладнювалося.

Чи не найцікавішими є експерименти зі створення робітничих клубів нового типу, які втілював у ряді реалізованих проєктів наприкінці 20-х років провідний радянський авангардний архітектор К. С. Мельников. Саме йому належить розробка архітектурної ідеології нового типу громадських будівель разом з психологією відпочинку, – його майстер розумів як функцію від різноманіття форми. На відміну від робітничих клубів, які було реалізовано на Заході, радянська клубна робота, за думкою К. С. Мельникова, “щоб навчити бути *общественником* [суспільно активною людиною], ведеться на відкритій арені, *на очах мас*, а отже в клубі повинна бути система залів.

Різнорманітний вид роботи: політика, оборона країни, господарське будівництво, індустріалізація, будівництво соціалізму, робота добровільних товариств, робота профспілки, виробничі наради, театр, кіно, свій район, свій завод, наш побут і т. ін. до нескінченності – не може вмістити жодний об’єм *одного залу*. Цій потребі може відповідати лише СИСТЕМА ЗАЛІВ.

Для проведення аудиторної роботи потрібно мати різного об’єму зали за кількістю учасників зборів – знову цю потребу задовольняє лише система залів.”

К. С. Мельников першим зрозумів, що в таких різноманітних змінних умовах функціонування “архітектура сучасного клубу полягає в *механізованій формі*” (*механізована форма в даному випадку є синонімом форми мобільної, або трансформованої архітектури*). “Форма нового клубу повинна бути індивідуальною, різко відмінною від усіх інших будівель іншого призначення”, - цю засаду архітектор вті-

лив у низці проектних реалізацій, серед яких вирізняється клуб імені Русакова в Москві (1927 – 1929). Ця будівля виявилася “знаковою” не тільки в контексті радянської, але й світової архітектури.

Клуб імені Русакова – порівняно невелика за об’ємом будівля, в основу формоутворення якої, як визначив сам автор, “покладено трикутника, як фігуру монументальних вимірів за невеликої кубатури будинку”. Архітектор у конкурсній записці таким чином пояснює структуру будівлі: “В центрі вестибюль з двома бічними ізольованими сходами та центральними сходами посередині, що ведуть до двох залів: нижній може бути використано як ресторан, а верхній для мітингів та спортивних вправ. Бічні сходи обслуговують верхні зали.

Клуб має шість самостійних залів, що поєднуються в один зал за допомогою спускних затворів, розміщених між ярусами. Два бічних зали вміщують по 120 чол., а три верхніх зали місткістю по 190 чол., партер – на 360 чол.” За умов трансформованої роботи залів особливо забезпечено акустичний режим: форму та планування залів підібрано таким чином, що звукові хвилі концентруються у найбільш віддалених від сцени частинах трансформованих залів і, навпаки, лекторові дуже добре чути усі реакції аудиторії.

Яскраво виразні у зовнішнім формоутворенні зали, що віялом розходяться від сценічного portalу, створюють легко зрозумілі знаки об’ємів видовищних просторів, які відтоді неодноразово цитуються у численних творах архітектури ХХ століття.

За два роки (1927-1929) К. С. Мельников спроектував і вибудував кілька робітничих клубів: заводу “Каучук” (у м. Москві), фабрики “Свобода (м. Москва), фарфорової фабрики у селищі Дульово (поблизу Москви), а також (1929-1932) – заводу “Буревісник” (м. Москва). Творчий метод майстра вимагав кожного разу розробляти нове рішення, не схоже на решту. Відносно невеликі за об’ємом, усі ці споруди, кожна власним чином, вирішують завдання трансформації приміщень. Особливо цікавим є задум конкурсного проекту клубу імені Зуєва (м. Москва, 1927), де автор зробив спробу трансформаційного поєднання окремих залів зі значним (у 20м) перепадом рівнів за висотою. Чотири круглих зали, кожен на 200 місць, механізовано за допомогою жорсткорамних циліндричних площин, що відкочуються на роликах.

Як зразок яскравої авангардної композиції робітничого клубу увійшов до світової архітектури проект архітектора **Іллі Олександровича Голосова** (1883-1945). У клубі імені Зуєва в м. Москві (1927-1929) вертикальний скляний циліндр кутової сходової клітки ніби прорізує горизонтальний паралелепіпед верхнього клубного поверху і стає головним композиційним елементом складної композиції будівлі. Сполучення циліндра та паралелепіпеда – один з улюблених та візуально

виправданих прийомів автора, який саме у 20-х роках розпочав роботу над книгою з теорії архітектурної композиції. Згідно з його уявленнями циліндр як абсолютно симетрична форма з вертикальною віссю у складній просторовій композиції відіграє роль головного елемента. Композиційна витонченість рішення полягає ще й в тому, що планувально використано фактично лише напівциліндра, проте в реальному зоровому сприйнятті він психологічно добудовується до повного циліндра і, таким чином, відіграє роль головного, домінуючого композиційного елемента.

Досвід побудови та експлуатації багатьох робітничих клубів було узагальнено в концепції нового типу радянської будівлі для масових видовищ – “театру масового музичного дійства”.

Конкурси на проекти театру масового музичного дійства (в м. Харкові) та синтетичних театрів (1930-32)

Початок 30-х років позначено наполегливими пошуками нових типів масових видовищних споруд. Такі пошуки було викликано численними експериментами радянських авангардних театральних режисерів (зокрема Всеволода Мейерхольда) зі створення так званого масового синтетичного театру, що поєднував би глядачів, оркестр та акторів у єдиному просторі синтетичної видовищної взаємодії (інтерації), де актори й глядачі співпрацюють у створенні нових естетичних вартостей. Проводились схожі експерименти, зокрема, в Німеччині (досить згадати проект Тотального театру В. Гропіуса, розроблений 1927 року для режисера-експериментатора Ервіна Піскатора). проекти такого театру створюються цього часу регулярно: 1931р. – конкурс на проект Великого синтетичного театру в м. Свердловську, проект театру ім. В. Мейерхольда у Москві, арх. М. Бархін, конкурс на проект театру Профспілок у Москві; 1932 р. – проект синтетичного панорамно-планетарного театру у м. Новосибірську (арх. О. З. Грінберг, М. Курилко).

У 1930 р. було оголошено міжнародний конкурс на проект нового типу театру “масового музичного дійства”, який передбачалося збудувати у м. Харкові – на той час столиці України. Конкурс привернув увагу великої кількості учасників – було експоновано 144 проекти (між іншими 100 з зарубіжних країн, – Німеччини, Франції, США, Японії, Італії та ін.).

За умовами конкурсу сцена і зал театру на 4 тис. місць повинні були складати єдине ціле й призначалися не лише для звичайних спектаклів, але й для інших різновидів популярного на той час “масового дійства” – народних святкувань, де монстрацій, – з пропуском сценою колон маніфестантів, – масових театралізованих зборів та вистав на злободенні теми за активною участю глядачів.

Переміг проект, розроблений лідерами радянського конструктивізму, братами Веснініми, які запропонували організацію величезного динамічного простору залу

для масових видовищ. Для авторів це було продовженням роботи над трансформованими залами, розпочатої у проекті Палацу Праці. Спеціально розроблені пристрої механізації сцени надавали можливості швидко змінювати її розміри та водночас збільшувати місткість залу з 4 до 6 тис. місць, – за рахунок часткової або повної трансформації сцени у глядацький амфітеатр.

У проекті було досконало вирішено складні акустичні проблеми величезного видовищного залу, перекритого пологим куполом (передбачалася спеціальна обробка поверхні куполу та стін, що дозволяла акустично “відрегулювати” зал і досягти однаково доброї чутності для всіх місць. Система відкритих просторих пандусів, що замінила звичайні сходові клітки, забезпечувала швидке й зручне заповнення та евакуацію амфітеатру.

З поверненням столиці до Києва роботу над проектом було, на жаль, припинено, проте закладені в ньому ідеї залишилися яскравою авангардною концепцією організації трансформованого простору для масових видовищ.

Останньою спробою втілення концепції був проект Палацу культури Пролетарського району в м. Москві (1931 – 1937), що створювався на території колишнього Симонова монастиря. Передбачалося створення комплексу з театру на 4 тис. місць, клубного корпусу з кіно-лекційним залом на 1200 місць та спеціального спортивного корпусу. Завершено було лише чотириповерховий клубний корпус (Будинок культури московського автозаводу – ЗІЛ), що має Т-подібну форму плану з чотирма окремими вестибюлями. Просторий головний вестибюль завершується вздовж центральної вісі двосвітньою ротондою зимового саду; в театральному вестибюлі два симетричних сходових пристрої ведуть до фойє другого поверху з величезним скляним еркером. Кінотеатральний зал має просторий сценічний майданчик та двобічне природне освітлення для використання залу в денний час. Вишукано простий, майже без оздоблення, комплекс є, напевне, останнім прикладом реалізації ідей конструктивізму в проектуванні радянських споруд для масових видовищ.

Творчі угруповання радянської архітектури 20-х – початку 30-х років

Від самого початку радянської архітектури її розвиток відбувався під гаслом художнього плюралізму. Це було наслідком змагань творчих угруповань, різноманітних за складом, напрямками діяльності, художніми уподобаннями та проектними методами. Хоча домінуючими залишалися авангардні групи, проте це не виключало існування й плідної роботи об’єднань ретроспективної орієнтації.

З ліквідацією імператорської академічної художньої школи на перший план виходять новітні, в майбутньому – всесвітньо відомі авангардні навчальні заклади ВХУТЕМАС – ВХУТЕІН: Вищі художньо-технічні майстерні (1920) – Вищий художньо-технічний інститут (1926), де між іншим М. О. Ладовським та

Володимиром Федоровичем Кринським (1890-1971) було створено нову систему викладання композиції на основі психофізіології сприйняття форми та кольору в просторі; вже в середині 20-х років починається випуск авангардних митців для усіх галузей нової художньої культури. Саме вони складуть основу майбутніх творчих угруповань радянської архітектури.

Першим за часом заснування серед нових творчих угруповань було **МАО** (Московське архітектурне товариство), голова – архітектор **Олексій Вікторович Щусєв** (1873- 1949) і Ленінградське **Товариство архітекторів - художників** (голова – **Л. М. Бенуа**) об'єднували в основному архітекторів старшого покоління академічної архітектурної школи, які володіли чималим архітектурно - будівельним досвідом ще передреволюційних часів. Творчий метод цих архітекторів ґрунтувався на використанні традиційної композиції та глибокому знанні архітектури минулого.

АСНОВА (Асоціація нових архітекторів), очолювана **М. О. Ладовським**, була створена в 1923 р. й ставила на меті докорінну зміну образних засобів архітектури шляхом **“конструювання нової пластичної форми”**. Діячі АСНОВА визнавали формоутворююче значення нових конструкцій та матеріалів, але визначальним у становленні архітектурної форми визнавали умови психологічного сприйняття об'єму, площини, ритму та інших елементів архітектурної композиції.

ОСА (Об'єднання сучасних архітекторів) створено у 1925р. – на чолі з **О. та В. Весніними** та **М. Я. Гінзбургом**. Зусилля ОСА було спрямовано на пошук нових типів споруд, які відповідали б новим соціальним процесам. У створенні об'ємно - просторової структури вирішальне значення приділялося **функціональній організації простору** у відповідності до потреб виробництва, побуту або культурних процесів, а також – до конструкцій та будівельних матеріалів. Проблема художнього образу за цих умов зводилась до приведення у гармонійне поєднання функціональних й технічних елементів архітектури за допомогою ритму, метру, пропорцій. Цей етап творчої роботи архітектора ідеологи ОСА вважали **“функціональним конструюванням матеріальної оболонки й схованого за нею простору”**. **Саме цей напрям отримав назву конструктивізму**. Під гаслами конструктивізму видався найбільший та найвпливовіший того часу в СРСР архітектурний журнал **“СА”** (**“Сучасна архітектура”**).

З часом кількість творчих архітектурних угруповань множилась.

1928 року з АСНОВА виділилось Об'єднання архітекторів-урбаністів (**АРУ**), очолене М. Ладовським. Архітектори-урбаністи вважали, що у принципових схемах планування міст треба враховувати не тільки розширення їх території, але й ускладнення міської структури підчас росту, зі **“створенням організмів, гнучких у соціальному та просторовому відношеннях, що мають можливість еволюційного**

росту й допускають послідовну реконструкцію”. Місто, таким чином, розвивається не тільки в просторі, але й у часі.

ВОПРА (Всесоюзне товариство пролетарських архітекторів) 1929 року протиставилось головним архітектурним угрупованням з позицій критики діяльності МАО, АСНОВА та ОСА як “буржуазного мистецтва”, а конструктивізму – як “вульгарного матеріалізму” в архітектурі. Учасники цього об’єднання (між іншими відомі в майбутньому радянські архітектори К. Алябян, А. Буров, О. Власов, О. Мордвінов, В. Симбірцев та багато інших) висунули власний метод радянської архітектури у всебічному охопленні взаємозв’язку усіх елементів: соціально-економічних, емоційно-ідеологічних та конструктивно-технічних. Товариство проголосило метод “діалектичного реалізму в проектувальній та дослідницькій роботі” й закликала до органічної єдності усіх видів образотворчих мистецтв у “процесі архітектурного оформлення”.

Усі ці творчі об’єднання являли собою авангардний “фронт нової архітектури”, що протистояв ретроспективному стилізаторству.

Архітектурний плюралізм був основою бурхливого розвитку архітектурно-художніх ідей першого післяреволюційного десятиліття. Ідеї ці виникали й оформлювалися у теоретичних дискусіях та полеміці й обговоренні нових проектів та будівництва у професійній пресі, що розгорталися між творчими угрупованнями з наступних проблем:

- соціалістичне розселення (полеміка урбаністів та дезурбаністів);
- соцмісто (“соцгород”);
- архітектура нового побуту (дома – комуни, “житлові комбінати” та ін.);
- архітектура нових масових громадських будівель (робітничі клуби та палаци культури).

Проте творче різноманіття як головна вартість художнього руху ХХ ст. виявилось жорстко обмежене державним партійно-урядовим втручанням. Радикальні зміни, що почалися в радянській архітектурі з середини 30-х років, пов’язано перш за все зі створенням 1932 р., у відповідності з партійною постановою ЦК ВКП(б) про перебудову літературно-художніх організацій, єдиної творчої організації – Спілки архітекторів СРСР. Втім, метою її створення були не стільки творчі питання, скільки втілення організаційних засад партійно-урядового керування архітектурною галуззю та неухильний державний контроль її розвитку. Тоталітарний державний тиск на всі мистецтва почався з партійної постанови про розпуск професійних та самодіяльних творчих угруповань та заміну їх централізованими творчими спілками (художників, композиторів, письменників, архітекторів).

Контрольні запитання:

1. Назвати головні напрями розвитку архітектурно-містобудівних ідей періоду авангардного розвитку.
2. Діяльність яких архітектурно-мистецьких авангардних угруповань визначила полемічну змістовність розвитку радянської художньої й архітектурно - містобудівної культури?
3. Навести приклади найбільш характерних змістовних й унікальних авангардних містобудівних реалізацій періоду 1920-х – початку 1930-х р. р.
4. Якими принципово новими ідеями позначено розвиток авангардної концепції масового індустріального житла? Надати змістовне розкриття концепції “будинку-комуни”.
5. Визначити головні риси авангардних концепцій нових типів громадських будівель.
6. Надати змістовне розкриття архітектурно-містобудівних понять “динамічне місто”, “горизонтальний хмарочос”, концепції “лінійно-поточної” організації міста.

Рекомендовані джерела: [1 – 3, 4; 2 – 1, 2, 4, 5, 14, 15, 19, 20, 24, 26, 29, 30, 31, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60;]

1.2.3. Архітектура в системі синтезу мистецтв тоталітарної доби

Лекція 10. Генеза “соцреалізму” в радянській архітектурі.

Зміни в організаційних та художньо-ідеологічних засадах архітектурно-проектної сфери. Архітектура як п’єдестал: методика застосування ідей і методів “соцреалізму” у видатних громадських спорудах. Особливості тоталітарних художньо-мистецьких та архітектурно-містобудівних утопій XX ст.

Містобудування, архітектура та мистецтво передвоєнного періоду (1932-1941).

Формування й зміцнення засад “соцреалізму”

З 1932 р. – від створення єдиної Спілки архітекторів СРСР починається новий етап розвитку радянської архітектури. Завершується період блискучого авангардного розвитку, відбувається формування державної тоталітарної системи мистецтв так званої “сталінської епохи”. Цей новий період розпочинається під гаслами штучно створеного напрямку – “соціалістичного реалізму”, що охопив усі сфери радянської художньої культури. Заклики до створення мистецтва й архітектури “народних за формою та соціалістичних за змістом” призвели до штучної монументально-ретроспективної орієнтації архітектури й містобудування та суцільного (тоталітарного) контролю над творчістю митців.

У комплексі «соцреалізму» архітектура й містобудування відіграють роль основи, - навколо них групуються монументальні мистецтва, що разом складають новий своєрідний синтез, зі створенням особливого символізованого представницького середовища, яке відіграє, перш за все, й перед усім ідеологічно-пропагандистські функції.

Порівняльні особливості впливу ідеології тоталітарних держав на архітектурно-мистецьку сферу

Період 1930-х – 1940-х р. р. для кількох країн Західної Європи (Німеччина, Італія, Іспанія, Угорщина, Румунія, Естонія, деякі інші) позначений насильницькою розбудовою фашистських та нацистських – точніше, націонал-соціалістських

(тоталітарних) держав, - з власними програмами культурної політики, спрямованої на “витіснення” художнього різноманіття, - як синоніма вільного вибору й свободи, - за межі продуктивної професійної художньої діяльності – або на пряму ліквідацію носіїв “ворожих” та “звироднілих” мистецьких ідей. Авангардне (абстрактне) мистецтво оголошується “єврейсько-буржуазним”, “западницьким” й “дегенеративним”.

Навзамін пропонуються й рішуче втілюються зразки “здорового мистецтва”, заснованого на засадах вітчизняного народного “грунту” й “чистої крові”. (Прочитуємо архітектора Г. Тессенова: “Стиль походить від народу. Любов до Батьківщини, яку закладено у людській природі, не може бути інтернаціональною. Істинна культура народжується тільки у материнському лоні нації”. Зауважимо: цей висновок зроблено вже після тривалої співпраці автора в авангардному об’єднанні “Коло” – “Der Ring”, - разом з В. Гропіусом, Л. Міс ван дер Рое, Х. Шаруном, Е. Мендельсоном, Б. Таутом, П. Беренсом та Г. Пельцигом.)

Мистецтва й архітектура стають інструментами тотальної нацифікації (фашизації) актуального предметного середовища на засадах всезагального ідеологічного контролю й уніфікації суспільного впливу, ступінь яких визначається вже не безпосередніми виконавцями, але вождем (фюрером, дуче, каудильо).

Дуже схожі тоталітарні тенденції майже водночас простежуються й у радикальній трансформації художньої культури найбільшої комуністичної держави – СРСР. На відміну (й на заміну) принципової індивідуально-ініціативної й колективно обговорюваної авангардної творчості надходять партійно-урядові приписи, обмеження, спрямування й заборони, а різноманіття теоретичних уявлень про шляхи розвитку художньої культури замінюється всеохоплюючою концепцією “соціалістичного реалізму” – соцреалізму.

Настання цих змін (1932, - постанова ЦК ВКП(б) про творчі організації) майже збігається в часі з приходом до влади у Німеччині націонал-соціалістів (1933). Віднині радянські мистецтва й архітектура повинні залишатися “народними (пролетарськими) за формою й соціалістичними за змістом,” а нібито “теоретичні” уявлення формуються в чітких й жорстких рамках цього суто ідеологічного лозунгу. Соцреалістична уніфікація є, власне, не стільки концептуальною програмою розвитку мистецтв та архітектури, - скільки засобом жорсткого тоталітарного управління всією художньою культурою.

Слід розрізняти наявність (відбитих у рекомендованій літературі) наступних методичних позицій-підходів відносно оцінювання культурних вартостей “сталінської доби” (1932-1953): 1) радянські тенденційно-апологетичний й офіційно-об’єктивістський підходи та 2) протилежні їм за змістом, але такі ж тенденційні радикально-антирадянські (між іншими, й так званий “агіографічний” підхід до життєписів видатних діячів поданої доби - на зразок церковних текстів “житій святих,” – як

прикладів героїчного протистояння та протидії митців тискові тоталітаризму й трагічної особистої жертвовності); 3) “проміжні” відсторонено-структуралістські підходи, які є, так би мовити, “репрезентаціями” соціальних і художніх міфів поданих часів. Жодний з цих підходів окремо не висчерпує теми розвитку художньої культури й професійної свідомості поданої доби, зміст яких слід розглядати з відстані часу, що дедалі збільшується, - на тлі сучасних досягнень професійного розвитку, - й з необхідним залученням особистих уподобань та вартостей. Треба лише підкреслити тривалу світову професійну увагу не стільки до формальних досягнень архітектури й мистецтва “сталінської ери,” скільки до певних механізмів й підсумків їхнього конкретного впливу на маси й окремі особистості, - з метою можливого відтворення й репродукування у новій дійсності постмодерної художньої культури.

Контрольні запитання:

1. Назвати причини й наслідки принципових змін, що настають у радянській архітектурно-містобудівній й художній культурі на початку 30-х р. р. XX ст..
2. Визначити відмінні й спільні риси архітектурно-містобудівних утопій періоду тоталітарного розвитку суспільства.
3. Навести стислий зміст методу “соціалістичного реалізму” й гасла “створювати символи епохи”, що супроводили архітектурно-містобудівну діяльність в СРСР протягом 1940-х – 50-х р.р.

Рекомендовані джерела: [1 – 1, 3, 4; 2 – 4, 5, 23, 27, 50, 53, 54, 62, 63;]

Лекція 11. Головні проблеми містобудівної практики в СРСР 30-40-х років XX ст.. Порівняння проектів реконструкції Москви й Берліна.

Ставлення до архітектурно-містобудівної спадщини у спробах створення урядових центрів міст СРСР на прикладі Ленінграда, Києва та Єревана.

Генеральний план реконструкції Москви (1935)

1932 року було створено Архітектурно-планувальне управління (АПУ) Московської Ради (Мосради), на яке покладалася ціла низка завдань: упорядкування загального та районних планів міста Москви, їх детальна розробка, відведення ділянок під забудову, а також усі питання архітектурно - художнього оформлення міста, – затвердження проектів будівель і споруд, планування парків, садів, скверів, скульптурно - художнє оформлення вулиць і майданів і т. ін. При президії Мосради було утворено Архітектурно-планувальний комітет у багаточисельному складі, - до нього, зокрема, увійшли видатні майстри радянської архітектури та мистецтва: архітектори В. М.Семенов (заст. начальника АПУ), В. О. Веснін, М. Я. Гінзбург, Н. А. Ладовський, К. С. Алябян, Б. М. Іофан, О. В. Щусєв, письменники О. М. Толстой, О. О. Фадєєв, скульптор І. Шадр (Іванов) та багато інших.

Роботи з проектування генплану забудови міста очолив видатний радянський планувальник **Володимир Миколайович Семенов (1914-1960)**.

Розробці генплану передував конкурс на кращий проект - концепцію реконструкції Москви (1931). Головними підходами до реконструкції міста виявились наступні:

- проекти, які пропонували зберегти стару Москву й законсервувати її як місто-музей, а поруч створити нове місто;
- проекти, які пропонували зруйнувати місто, що склалося, й збудувати Москву наново;
- проекти, які пропонували зберегти в головних рисах радіально-кільцеву структуру міста та доповнити її на засадах послідовного розвитку.

Одержав перемогу останній підхід до реконструкції, проте цікаву радикальну ідею трансформації замкненої радіально-кільцевої структури міста у “відкриту” лінійну запропонував, зокрема, архітектор М. О. Ладовський, у проекті під девізом “Парабола”. За його задумом Москва повинна була одержати переважний розвиток у північно-західному напрямі, головні функціональні зони одержували розвиток за параболічною кривою, віссю якої було визначено напрям розвитку загальноміського центру. Ідея трансформації замкненої урбаністичної структури на відкриту для росту й розвитку на двадцятиліття випередила аналогічні задуми містобудівників на Заході. Саме ідею “розриву” радіально-кільцевої планувальної структури м. Москви було використано в реалізованому генплані 1935р. (південно-західна вісь), але це відбулося вже значно пізніше, наприкінці 40-х – у 50-ті роки.

“Не тільки планувати, але й планово забудовувати, – писав 1932 року В. М. Семенов, – працювати за реальними строками у 10 – 15 років, *займатися не лише розширенням, але, головним чином, реконструкцією Москви*”.

Робота над генпланом Москви створювала взірць, на який орієнтувалися архітектори - планувальники усіх інших радянських міст. На час розробки генплану реконструкції Москви вже був накопичений достатній планувальний досвід. Цікаво, разом з В. М. Семеновим, простежити основні етапи його набуття:

“Три основних періоди обіймають нашу довоєнну планувальну практику. Перший був, по суті, не містобудівним, а землеустроєм міста – переважно зведеним до розширення території.

Другий період (кінець 20-х – початок 30-х років) можна характеризувати як період архітектурного планування, але місто як ціле ще не підпорядковує власній композиції кожний ансамбль і будівлю, існує ще в свідомості не кожного планувальника. Це був перехідний період до дійсно містобудівного мислення.

Початком третього етапу є робота зі створення генпроекту реконструкції радянської столиці, саме з цього часу пересічний радянський архітектор почав

уявляти собі місто цілісним організмом, що має власну тектоніку, композицію, якій необхідно підкоряються окремі будівлі й цілі ансамблі”.

Генплан реконструкції та розвитку Москви було затверджено 10 липня 1935 р. на строк дії у 25 років. *Він став першим в історії містобудування документом, в якому план реконструкції найбільшого столичного міста було розроблено на основі науково обґрунтованої програми.* Генеральний план передбачав збільшення чисельності населення Москви з 3,66 млн. мешканців 1935 р. до 5 млн. 1960 р. й розширення міської території з 28,5 до 60 тис. га, а також проведення системи заходів з перебудови вулиць, майданів, набережних, обводнення, благоустрою, розвитку міського транспорту, зокрема – першого в СРСР метро. Вперше в генплані 1935 р. було передбачено створення довкола Москви лісопаркового захисного пасу, - в радіусі до 50 км місто оточувалося мало забудованими, щедро обводненими територіями. Подібний документ – такого масштабу та довгострокової дії у світовій історії містобудування було створено вперше.

Першою величезною підготовчою роботою з реалізації засад генплану м. Москви було будівництво **каналу імені Москви** (р. Москва – р. Волга), – у 1932-1937 роках. Найбільша гідротехнічна споруда свого часу (самий лише канал мав у довжину 128 км) не залишилася поза увагою архітекторів. Було створено величні “водні ворота” столиці, вхід до каналу з р. Волги було позначено велетенськими скульптурними зображеннями Леніна і Сталіна (1937), скульптор **Сергій Дмитрович Меркуров** (1881-1952), далі розташовувалися водосховища й шлюзи, серед останніх найбільш виразне образне рішення шлюзу №3 так званого Яхромського гідровузла (1937), архітектор **Володимир Якович Мовчан** (1899-1972). Башти керування шлюзом (гідротехнічної споруди для підйому та спускання суден каналом) було увінчано виконаними з кованої міді колумбовими каравелами. Саме вони символізували оволодіння морською стихією. Реалізація проекту каналу, окрім рішення технічного завдання водозабезпечення, дозволила зробити м. Москву спочатку “портом трьох морів”, а потім, вже в повоєнні часи, – після будівництва Волгодонського каналу (р. Волга – р. Дон), – “портом п’яти морів”. Визначною спорудою каналу імені Москви став Північний порт, - Хімкінський річковий вокзал (1937), арх. **Олексій Михайлович Рухлядєв** (1882-1946). Спроектований виразною метафорою величезного багатопалубного судна, вокзал вирішений як чітка багаторівнева система функціональних просторів з відкритими зовнішніми оглядовими пішохідними галереями. Початок і завершення річкових мандрівок позначено триярусною баштою, увінчаною високим шпилем з п’ятикутною “кремлівською” зіркою.

Заходи зі створення нової міської водної інфраструктури рекламувалися як реалізація “сталінського плану соціалістичного перетворення природи”. Обводнення

Москви та приміських територій створило нову великомасштабну транспортну й рекреаційну інфраструктуру; радикальне збільшення масштабів міських річкових водних поверхонь викликало необхідність нового архітектурно-містобудівного рішення набережних та пов'язаних із загальноміською транспортною мережею мостів. Радикально збільшувався масштаб загальноміських транспортних зв'язків. Перш за все це торкалося радіальних та кільцевих магістралей. Наприклад, вул. Горького (колись і тепер Тверська) отримала нові лінії забудови у 52 м замість 18 м дореволюційних часів. Забудова, що історично сформувалася, зносилася або (частково) пересувалася на нові лінії. Заплановано було й створення потужної транспортної мережі метрополітену, розпочате спорудженням перших двох ліній.

Реалізація генплану Москви викликала великі проблеми у збереженні пам'яток архітектури та містобудування, нерідко нові вулиці й проспекти “пробивалися” крізь тіло історичних кварталів, з суцільним знесенням забудови, що сформувалася історично. Проблема поглиблювало ще й те, що у масштабах СРСР приклад і зразок реконструкції Москви наслідувався у десятках найбільших міст, а отже втрати архітектурно-містобудівної історичної спадщини ставали величезними. Перш за все це стосувалося сакральних будівель та комплексів, що без жалю видалялися з міської тканини.

Формування нових містобудівних вузлів у реконструкції центру м. Москви

Зі схваленням генплану м. Москви починається рішуча реконструкція центрального району столиці і перш за все її історичного ядра, – найближчих околиць Кремля. Ця територія функціонально розглядається як приналежність нового урядового центру, з поєднанням окремих ізольованих просторів у єдиний великомасштабний комплекс. Першими кроками зі створення цього містобудівного комплексу стали роботи з реконструкції Красної площі та Манежного майдану. Знесення забудови кварталів Охотного ряду, давнього міського торговельного центру, звільнило великий простір для зведення великих будівель Ради Міністрів СРСР (1934-1935), арх. **Аркадій Якович Лангман** (1886-1968), та урядового готелю “Москва” (1935-1938), арх. **О. В. Щусєв**.

Красна площа реконструюється як головний простір для проведення найбільших військових і спортивних парадів та демонстрацій трудящих. Для уможливлення вільного проходження колонами техніки, військових та демонстрантів було знесено каплицю Казанської Божої Матері побіля будівлі Історичного музею. Набув сучасного вигляду мавзолей Леніна біля Кремлівської стіни на Красній площі (тимчасового дерев'яного мавзолея було замінено постійною гранітною будівлею, спроектованою видатними радянськими зодчими **О. В. Щусєвим** і **К. С. Мельниковим**, останній є автором проекту прозорого саркофагу вождя). Масштабний простір мавзолей, з

монументальною ступінчастою композицією об'ємів з червоного та чорного граніту й урядовою трибуною над головним входом, став ядром урядового некрополю, що за новою радянською традицією витіснив головну в минулому торговельну функцію Красної площі. Планувалося й радикальне перероблення протилежного до Кремля боку майдану, де замість головного універсального магазину передбачалося збудувати величезний комплекс Наркомважпрому (радянського міністерства важкої промисловості). Розглядалося навіть питання про знесення храму Василя Блаженного (що на думку “вождя усіх народів” заважав вільному пропускові колон військової техніки під час парадів).

Втім, серед конкурсних пропозицій Наркомважпрому (Наркомату важкої промисловості) заслуговує на увагу проект арх. **Леонідова Івана Ілліча** (1952-1959), – в ньому просторові доміанти кремлівського ядра сміливо доповнено на Красній площі трьома пов'язаними між собою висотними об'ємами – баштами-хмарочосами у формах видовженого ступінчастого паралелепіпеда, трилисника та сполученого з видовженим конусом циліндра. Блискучому концептуальному архітекторові-проектувальнику І. Леонідову вдалося створити пластичну єдність, цілком співмірну ключовій домінанті Красної площі – храмові-монументу Василя Блаженного. У цьому рідкісному випадку нова традиція авангардної архітектури виявилась глибинно пов'язаною з традиціями давньоруської архітектури.

Проте занадто радикальні реконструктивні заходи сформували на довгі роки здебільшого зневажливий підхід до містобудівної спадщини дореволюційних часів й завдали чималої незворотньої шкоди забудові, що склалася історично, не тільки в Москві, але й багатьох інших містах країни. Москва поступово втрачала яскраві риси міста-пам'ятки давньоруського містобудування.

Міська реконструкція другої половини 30-х – початку 40-х р.р. Спроби вирішення урядового центру м. Києва Реалізація генплану м. Єревана

Зі створенням генплану м. Москви розпочинаються роботи зі складання генпланів розвитку й реконструкції найбільших міст СРСР. На відміну від завдань створення нових промислових міст і великих промислових районів, які з успіхом вирішувалися протягом 20-х – початку 30-х років, у проектуванні генпланів міст головними стають цілі реконструкції та перетворення загальноміських центрів. Іноді такий центр розбудовується, подібно до нового громадського адміністративного центру м. Харкова, на нових територіях, як це було зроблено також у реалізації генплану м. Ленінграда (1935), автор генплану арх. **Лев Олександрович Ільїн** (1880-1942), автор пропозицій з розвитку центру (1940) арх. **Лев Варфоломійович Баранов** (1909-). За новим генпланом м. Ленінград одержало розвиток на південь, південний захід та схід, з виходом великого сельбищного району на південному заході на береги

заливу. Новий центр міста-“колиски революції” створено на південь від історичного ядра. Величезна площа Кірова з партійно-урядовим центром, арх. **Троцький Ной Абрамович** (1895-1940), є зразком спроби побудови представницького адміністративного ансамблю, виконаного на засадах “соцреалізму”. Гіпертрофований об’єм урядової будівлі з велетенським ордером монументального фасаду увінчано скульптурним фризом з радянською символікою. Таке вирішення створювало відчужений відносно масштабу людини простір.

Проте, у спробі реконструкції центрів міст, що склалися історично, виникали такі ж проблеми, що й підчас формування урядового центру Москви: перш за все, архітекторам-містобудівникам потрібно було визначатися у ставленні до історичної спадщини. Зразком такої реконструкції може слугувати спроба створення нового урядового центру м. Києва. Це завдання виникло з перенесенням столиці з Харкова (1934). Проектування велось поспіхом, що не могло не призвести до суттєвих принципових помилок і згубно позначилося на історичній забудові центру давньоруського міста. Новий урядовий центр було розраховано розпочати від комплексу Софії Київської і спрямувати за жорсткою віссю планувальної симетрії в бік дніпрових схилів Володимирської гірки. В жертву формальній ідеї було принесено пам’ятку національної культурної спадщини – Михайлівський золотoverхий монастир, якого було безжально знесено. (Золотoverхий собор Михайлівського монастиря було поспіхом відбудовано на руїнах первинних фундаментів лише наприкінці ХХ ст.).

У всіх конкурсних варіантах (між іншим – таких відомих майстрів радянської архітектури, як брати Весніни або І. Фомін) урядовий центр одержував просторове розкриття на схід уздовж планувальної вісі, з композиційною кульмінацією на кромці дніпрових схилів та неодмінним монументом Леніна. Частково реалізований був варіант арх. **Йосипа Григоровича Лангбарда** (1882-1951), з напівциркульним в плані адміністративним майданом біля Володимирської гірки, з досить важкими й незграбними представницькими формами велетенського ордера. До 1941р. встигли збудувати лише половину запланованого комплексу обласних партійно-урядових організацій, що лишився незавершеним.

Будівництво урядового центру продовжено в іншому місці, – поблизу Маріїнського палацу, у складі монументальних будівель Наркомату внутрішніх справ (1935-1937), арх. І. Фомін, і Верховної Ради УРСР (1937-1939). Монументальний будинок НКВС (тепер – будівля Кабміну України) слід було б орієнтувати головним курдонером в бік Хрещатика, проте урядовим замовником узгоджено варіанта з головним фасадом, оберненим в бік вулиці, що різким ухилом збігає до Хрещатика. Варіанта з тунельним заляганням магістралі та організацією над нею масштабного

будівлі майдану, розкритого в бік дніпрових схилів, реалізовано не було, тому жорстко симетричну композицію довелося неорганічно “прив’язувати” до різкого перепаду природного рельєфу, з влаштуванням несиметричного, збільшеної висоти цоколя. Замість вирішення простору головної вулиці міста, монументальна будівля виявилась орієнтована на глухий схил придніпровського парку. Втім, навіть у несприятливих умовах зорового сприйняття ця остання будівля видатного майстра радянської архітектури вражає монументальністю пластики стилізованого велетенського ордеру на увігнутому видовженому головному фасаді, зі стрункими подвійними колонами бічних ризалітів і виваженістю стилізовано-спрощених масштабних деталей. Попри всі недоліки містобудівної ситуації, цей твір є найвищим творчим досягненням майстра “червоної доріки”, який весь свій творчий шлях присвятив пошукам спрощеного монументального ордеру як найвиразнішого втілення образу епохи. Його творча формула-гасло у створенні архітектурної форми “єдність, сила, простота, стандарт, контраст та новизна” лишилася заповітом майбутнім поколінням зодчих.

Більш вдалим є розташування іншої головної урядової будівлі, - будинку Верховної Ради УРСР, арх. **Володимир Гнатович Заболотний (1898 – 1962)**, – до речі, він одержав за цей твір державну, – Сталінську, – премію 1941 р.). Триповерхову споруду орієнтовано головним фасадом в бік Маріїнського (тепер – президентського) палацу. Проста композиція з центральним куполом сесійної зали та чотирма кутовими ризалітами монументально акцентує зовнішній простір з розкриттям пішохідної еспланади на дніпрові схили.

Зразком органічного поєднання у радянському містобудуванні національних архітектурних особливостей з потребами сучасної реконструкції є реалізація генплану м. Єревана (столиці Вірменії). Необхідність відбудови міста після землетрусу 1925 р. викликала розробку нового генплану, архітектор – **Олександр Ованесович (Іванович) Таманян (1878-1936)**. Реалізацію генплану можна вважати прикладом вдалого сполучення планувальної схеми з блискучою архітектурною розробкою головних міських вузлів та ансамблів. Видатний вірменський архітектор (якому вдячними співгромадянами встановлено в м. Єревані пам’ятника) так визначив власний, по суті, - національно-романтичний, - метод: “Я намагався знайти такі форми, що відповідали б кліматичним умовам й характеру природи країни, а також віддзеркалювали б народну творчість Вірменії.” Планувальна схема генплану м. Єреван блискуче пов’язувала простір міста з панорамою Араратської долини, над якою височить легендарна біблійна гора.

Двома ключовими творами О. О. Таманяна, що визначають архітектурно-містобудівне вирішення головних вузлів центру міста є комплекси Будинку уряду Вірменської РСР (1926-1940) й Національного Театру опери та балету.

Архітектура Будинку уряду поєднує традиції класицизму з традиціями вірменського традиційного зодчества. Видовжені об'єми будівлі з ретельно планувально визначеними висотними акцентами та ризалітами органічно включають витримані в національній стилістиці пластичні аркади. Монументально-декоративні властивості місцевого рожевого туфу в облицюванні фасадів поєднано з віртуозною майстерністю вірменських різьб'ярів у камені.

У Національній Театрі опери та балету ім. Спендіарова (1926-1939) великим сценічним простором поєднано головний зал на 1,5 тис. глядачів з концертним залом. Будівля продовжує національні традиції спорудження великих центричних громадських й сакральних будівель (що йдуть від храму Звартноц), – у сполученні традиційної форми з новітньою функцією.

Архітектура як монументальний символ та п'єдестал. Проектування та будівництво Палацу Рад у Москві

1934 року у Москві було завершено два майстерних за своєю художньою розробкою, але протилежних за стильовим спрямуванням архітектурних твори: адміністративна будівля Центроспілки (за проектом Ле Корбюзьє - з участю **Миколи Джеймсовича Коллі** (1894-1966) та житловий будинок на вул. Моховій (арх. І. В. Жолтовський). Віртуозні конструктивістські форми першого лишилися не поміченими прискіпливими критиками, проте паладіанський “колосальний ордер”, навіяний роботами видатного майстра Відродження (палаццо у Віченці), – запропонований І. Жолтовським композиційний стрій ренесансного палацу виявився саме тим “знаком”, чий образ було піднято на бойові прапори знавцями й критиками, хто намагався радикально змінити художню спрямованість радянської архітектури, скерувати її у русло монументально-ретроспективного “соціалістичного реалізму”.

До цих підсумків призвела довга історія проектування Палацу Рад СРСР, що мала величезне значення для радянської архітектури “перехідного” періоду. Завершилися революційно-романтичний та авангардний етапи її розвитку, починався новий, що зумовлювався щодалі рішучішим тиском міцніючої тоталітарної держави на всі сфери художнього життя. Задум побудови побіля Московського Кремля великої громадської споруди виник ще в перші роки радянської влади (конкурс на Палац Праці), але особлива символіка виникла саме в тому, що цього разу ділянкою будівництва Палацу Рад було обрано місце, де підносився зруйнований за наказом більшовицької влади величний меморіальний храм Христа Спасителя.

Проектування Палацу Рад почалося ще 1931 року. Було проведено чотири послідовних етапи конкурсу:

- попередній етап (Всесоюзний відкритий конкурс) мав характер змагання з метою уточнення проектної програми;
- у другому взяли участь також іноземні архітектори (24 експонованих проекти); про розмах конкурсного етапу свідчить кількість поданих робіт: 160 проектів і 112 проектних пропозицій, зокрема таких видатних майстрів світової архітектури як В. Гропіус, Ле Корбюзьє, О. Перре, Е. Мендельсон та ін., а також кілька бригад провідних радянських архітектурних об'єднань. Рада будівництва Палацу Рад не ухвалила до реалізації жодного з поданих проектів, проте було нагороджено й відзначено 16 проектів, а три проекти відзначено вищими нагородами (проекти І. Жолтовського, Б. Іофана та Г. Гамільтона зі США);
- третій етап, або перший закритий конкурс (березень – липень 1932 р.), в якому брали участь 15 запрошених до змагання бригад, не дав позитивних результатів; (цікаво відзначити, - саме цей етап конкурсу збігся з важливим вирішенням про створення 18 липня 1932 р. єдиної Спілки архітекторів СРСР);
- четвертий етап (другий закритий конкурс), – з серпня 1932 р. по березень 1933 р., – виявив, нарешті, варіант, що його було прийнято за основу, – це проект Бориса Іофана. Постановою від 4 липня 1933 р. Рада будівництва Палацу Рад доручила вести подальшу роботу колективі архітекторів, очоленому **Борисом Михайловичем Іофаном** (1891-1976) у співпраці з **Володимиром Олексійовичем Щуко** (1878-1939) та **Володимиром Георгійовичем Гельфрейхом** (1885- 1967).

(Підготовчі роботи до будівництва було розпочато 1937 року, а в 1939 р. в основному завершено проектування й розроблено технічний проект та робочі креслення фундаментів. Того ж року було розпочато будівництво, але його зупинила Вітчизняна війна. Частини фундаментів – більш як 100 тис. тон високоякісної сталі - було демонтовано з котловану та спрямовано на термінове будівництво конструкцій стратегічних залізничних мостів, якими з північних портів пішли транспорти з допомогою союзників.

У повоєнні роки будівництво не поновлювалося, хоча проектні розробки тривали до 1956 р. Довгий час на місці круглого котловану Палацу Рад функціонував відкритий басейн “Москва”, і лише наприкінці ХХ ст. тут, нарешті, було швидко відбудовано залізобетонну копію Храму Христа Спасителя. Такі “відбудови” не мають нічого спільного з науковою реставрацією, бо порушують основні її засади зі збереження автентичності реставрованої споруди оригіналові. Слід згадати ще один приклад – відбудову в монолітнім залізобетоні (теж наприкінці ХХ ст.) китай-городської стіни у м. Москві).

Якщо у перших турах конкурсу більшість робіт радянських учасників зосереджувалася на організації величезних мас демонстрантів та мітингуючих у просторі синтетичної дії, а відповідна композиційна побудова Палацу Рад була переважно горизонтальною, далі розпочинається акцентування вертикалі; вже в другому турі було зроблено пропозицію включення до комплексу скульптурного зображення Вождя (варіант італійського архітектора Бразіні зі скульптурою Леніна). Надалі будівля поступово перетворюється на скульптурно-функціональний п'єдестал. Зокрема, у постанові Ради будівництва Палацу Рад СРСР (1932) йшлося про таке (у перекладі збережено “директивний” стиль звертання): «Не передрішуючи певного стилю, Рада будівництва вважає, що пошуки повинні бути спрямовані на використання як нових, так і кращих прийомів класичної архітектури, водночас спираючись на досягнення сучасної архітектурно-будівельної техніки». У цій постанові по суті відкидалися ідеї функціоналізму та конструктивізму, з характерною вільною горизонтально-видовженою композицією трансформованих залів (зокрема – варіант Ле Корбюзьє). Замість цього передбачалося створення Палацу Рад у вигляді «сміливої висотної композиції, увінчаної завершуючим *возглавленням*». Саме від цього часу теоретики радянського мистецтва почали стверджувати, буцімто до основи розвитку пролетарської архітектури може й повинно бути покладено, перш за все, класичну архітектуру. Наступні стадії проектування Палацу Рад й затвердження остаточного варіанта Б. М. Іофана, В. О. Щуко та В. Г. Гельфрейха продемонстрували перемогу лінії на створення репрезентативної «фронтальної» архітектури.

Композиція Палацу Рад в останньому варіанті складалася з трьох основних елементів: прямокутної стилобатної частини, ярусного п'єдесталу та скульптури Леніна. Співвідношення висот п'єдесталу й скульптури, – приблизно 300 і 100 м (висота скульптурної постаті вождя коливалася під час пошуків від 75 до 90 м). Таким чином, загальна висота Палацу Рад досягала 400 м.

У центрі-ядрі споруди було розміщено круглий у плані головний зал на 21 тис. місць, висотою 100 й діаметром 170 м. Цей велетенський зал було призначено для проведення найбільш велелюдних всесоюзних й міжнародних зборів. Для проведення сесійних засідань Верховної Ради СРСР проектувався суміжний з головним зал на 6 тис. місць. Передбачалася трансформація обох залів у єдиний простір. Над великою залогою розміщувалися зали засідань Палат і Президії Верховної Ради СРСР. У свою чергу передбачалася трансформація головного залу для виконання різноманітних функцій масових видовищ (між іншими – у льодову арену на 2 тис. виступаючих).

У величезному обсязі підготовчих робіт було з успіхом вирішено завдання зі створення спеціального сорту конструкційної сталі марки ДС (“Дворец Советов”), а

також - унікальної ліфтової системи з похилою віссю руху. Видатний радянський скульптор С. Меркуров, який вже відзначився створенням циклопічних скульптурних зображень вождів на каналі Москва – Волга та на головному майдані ВСГВ у м. Москві, переміг і цього разу в закритому конкурсі на створення дев'яностометрової скульптури В. І. Леніна, що повинна була завершувати будівлю.

(Не зайве відзначити цікаву деталь, - за даними гідрометеорології третину року над Москвою висить низька хмарність, отже скульптуру вождя сто днів на рік можна було б спостерігати лише в її найменш інформативній частині. Ця деталь реального сприйняття споруди й скульптури доводить їх суто формально-символічне спрямування, де в жертву ідеології було принесено засади економічності рішення, а також - звичайного здорового глузду. Радянський “соцреалістичний” формалізм саме в цей час подає свої найяскравіші зразки, що прийшли на зміну змістовним авангардним досягненням першого радянського десятиліття).

Творчість архітектора Б. М. Іофана. Архітектура радянських павільйонів на всесвітніх виставках 1937 і 1939 років

Творчість Б. М. Іофана експонує найвищий рівень “соцреалізму” в проектуванні представницьких громадських споруд, будівництву яких приділялася величезна партійно-урядова увага. Перш за все Перед усім це стосується павільйонів СРСР на всесвітніх виставках у Парижі й Нью-Йорку (1937, 1939).

Урядом було замовлено шість проектів павільйону для виставки в Парижі. У конкурсному змаганні брали участь творчий колектив К. С. Алабяна і Д. М. Чечуліна, бригади М. Я. Гінзбурга і Б. М. Іофана, К. С. Мельников, В. О. Щуко і В. Г. Гельфрейх, а також – О. В. Щусєв. Незважаючи на доволі представницький характер конкурсу, лише Б. М. Іофану пощастило досягти мети шляхом синтезу архітектури й скульптури.

Час проведення всесвітньої виставки в Парижі (яка проводилася під гаслом “Мистецтво, техніка й сучасне життя”) співпав з двадцятими роковинами Жовтневої революції. Про ідейну спрямованість архітектурного задуму автор пізніше казав, що павільйон для нього вимальовувався як тріумфальна споруда, що втілює ентузіазм та життєрадісність епохи побудови соціалізму, коли «труд наш є справа честі, є справа доблесті та подвиг слави». Задум Іофана виявився не тільки найбільш відповідним експозиції підсумків двадцятиліття радянської влади, але й символом, в якому скульптура виглядала не ординарною деталлю оформлення, а органічним елементом композиції.

Після конкурсу на проект павільйону відбувся конкурс на краще пластичне вирішення знайденої архітектором двофігурної композиції “Робітник і Колгоспниця”, що увінчувала павільйон й досягала майже половини висоти усієї композиції (24,5 м

за висоти вхідного пілону близько 34 м). Таке змагання скульпторів закріплювало традицію, що народилася у проектуванні Палацу Рад, де, як відомо, після формування образу монументальної споруди, завершеної могутньою постаттю Леніна, було проведено конкурс саме на цю скульптуру (переможцем визнано відомого радянського скульптора С. Д. Меркурова).

На конкурсі скульптури “Робітник і Колгоспниця” було експоновано чотири роботи видатних радянських скульпторів В. А. Андрєєва, М. Г. Манізера, В. Г. Мухіної та І. Д. Шадра. Органічного синтезу домоглася саме **Віра Гнатівна Мухіна** (1889-1953). Видатному скульпторові вдалося уникнути натуралістичного, статично-академічного або надміру експресивного трактування образу. В радянськiм павільйоні в Парижі архітектура не опинилась ані фоном, ані п’єдесталом скульптури, але разом з нею являє елемент єдиної архітектонічної композиції, виконаної засобами пластичного мистецтва. Необхідно відзначити, – для натурального виконання скульптури В. Г. Мухіної вперше було використано технологію формування тонкостінної нержавіючої сталеві оболонки, скріпленої зварними швами.

Для спорудження радянського павільйону в Парижі було відведено видовжену ділянку (160 на 21 м) в центральній частині експозиційної території, над головною магістраллю Ейфелева вежа – Трокадеро. Головним фасадом павільйон виходив на виставковий майдан, а бічним простягався вздовж річкової набережної. Автор вправно використав усі складні особливості ділянки для створення динамічної композиції як в екстер’єрі, так і в інтер’єрі павільйону, де перспективу анфілади виставкових приміщень збагачено парадними сходами. Значна видовженість споруди вимагала створення різноманіття зорового сприйняття, надання глядачеві зміни вражень. За невеликим у плані, але високим вестибюлем розміщувалися на трьох послідовно підвищених рівнях з широкими внутрішніми сходами яскраво освітлені експозиційні зали.

Авторам і будівничим павільйону довелося витримати ще одне, суто ідеологічне змагання. За планом організаторів виставки якраз навпроти радянського павільйону на центральній виставковій алеї було розташовано павільйон нацистської Німеччини (автор проекту – особистий архітектор «фюрера німецької нації» Альберт фон Шпеєр). Незважаючи на одчайдушні зусилля нацистських суперників змагатися з виразністю радянського павільйону терміновим збільшенням висоти вхідного пілону, немасштабна статична скульптура імперського орла, що завершувала споруду, безнадійно програла могутньому символі радянської епохи. “На березі Сени два молоді радянські гіганти у нестримній русі здіймають серпа й молота...” – захоплено писав у газеті французьких комуністів “Юманіте” відомий французький письменник Ромен Роллан.

Після завершення виставки скульптурна група “Робітник і Колгоспниця” отримала нове життя: її було повернено до Москви, де знову змонтовано навпроти входу до головної виставки СРСР. На жаль, п’єдестала для групи було зроблено заввишки лише 10 м, що знівельовало попередній авторський задум. Та все ж ця скульптура донині залишається яскравим радянським символом, - “монументом номер один”.

Наступна всесвітня виставка відбулася в Нью-Йорку 1939 р. (під гаслом «Світ завтрашнього дня»). Б. М. Іофан знову переміг у закритому конкурсі, де брали участь ще чотири видатних архітектори: К. С. Алабян, В.О. Веснін, Є. О. Левінсон та І. І. Фомін.

Павільйон за авторським задумом являв собою підковоподібну, напівкруглу в плані, споруду з широко розкритим входом. У центрі було встановлено обеліск Конституції СРСР зі скульптурним зображенням робітника, який високо здіймає у піднятій руці п’ятикутну кремлівську рубінову зірку. Після затвердження проекту павільйону відбувся закритий конкурс на краще вирішення скульптури. Крім В. А. Андрєєва, автора схваленої скульптури, в конкурсі брали участь М. Г. Манізер, В. І. Мухіна, С. Д. Меркуров, І. Д. Шадр. У виконанні скульптури використано таку ж технологію формування тонкої оболонки з неіржавіючої сталі, що й у фігурах “Робітника й Колгоспниці”.

Б. М. Іофан знову майстерно впорався з важкою ділянкою. Сторони багатокутної ділянки являли собою криві різних радіусів. Це й нашттовхнуло на вирішення зробити павільйон круглим у плані. До його основи покладено просту й чітку схему у вигляді підкови, розкритої в бік території виставки. Центром композиції став пілон-obelіск висотою 53 м, завершений фігурою робітника. Сталева постать (заввишки 17 м) високо здіймала правою рукою п’ятикутну рубінову зірку, - точну копію тих зірок, що від 1936 р. завершують башти Московського Кремля. Пілона-obelіска було встановлено таким чином, щоб той акцентував відкриту площу, присвячену «сталінській» Конституції, а також спрямовував відвідувачів до входу. В середині підковоподібного об’єму діаметром 78 й заввишки 17,5 м було розташовано просто неба амфітеатр на 700 місць. Втім, незважаючи на майстерність виконання, павільйон мав чітко виразне статично – фронтальне рішення за відсутності яскравого синтезу архітектурної та скульптурної пластики.

Архітектура радянських громадських будівель другої половини 30-х – початку 40-х років як втілення засад “соцреалізму”

Відпрацювання засад “соцреалізму” йшло, перш за все, шляхом створення образів різноманітних за функціями унікальних громадських будівель, – їм приділялася величезна партійна та урядова увага. Саме в ці часи (від 1940 р.) розпочи-

нається відзначення державними (“Сталінськими”) преміями, між іншими, й найвизначніших творів радянської архітектури.

Перед усім слід звернути увагу на театральні будівлі. Перевага віддається великим театрам, де можна було б розгортати різноманітні масові збори й видовища, – тут саме театральна вистава не завжди є головною.

Показово порівняти архітектурне вирішення двох театрів, - у м. Ростові-на-Дону (1932-1936), архітектори **В. Щуко та В. Гельфрейх**, та Центральний театр Червоної Армії у м. Москві (1933-1940), архітектори **К. Алабян та В. Симбірцев**.

Перший спроектовано й вибудовано на засадах конструктивізму, а в основу образного вирішення покладено яскраву машинну метафору, з акцентуванням головного (1200 місць) й малого (800 місць) залів та глядацьких комунікацій. Фронтальна фасадна площа з білокам’яним облицюванням повинна була слугувати екраном для світлової реклами та демонстрації кінофільмів. Театр у Ростові-на-Дону виявився останньою збудованою конструктивістичною спорудою, призначеною для масових театралізованих видовищ.

Втілений у будівництві проект Центрального театру Червоної Армії переміг у творчому замовленому конкурсі, де брали участь найвідоміші радянські архітектори. Перевагу проекту **Каро Семеновича Алабяна (1897-1959)** й **Василя Миколайовича Симбіріцева (1901-)** було віддано саме тому, що в ньому передбачалося створення чіткого формального символу: в плані театр являв собою п’ятикутну зірку (як відомо, саме вона є емблемою Червоної Армії), навіть колони велетенського ордеру зовнішніх колонад у перетині були зірчасто-п’ятикутні. У підсумку об’єм театру виявився завищеним майже вдвічі, наслідками формалізму були ускладнена структура розвинених по вертикалі театральних приміщень (над головним залом на 1200 місць розміщено студійно - репетиційний зал на 400 місць, а ще вище – живописну майстерню); було створено велику кількість приміщень, які не використовувалися не тільки глядачами, але й співробітниками театру (зокрема, чималі тераси на пласкій покрівлі). Ця будівля втілила концепцію великого радянського видовищного театралізованого комплексу: величезна й надзвичайно механізована сцена передбачала можливість одночасного виступу 1 тис. акторів, з участю кавалерії і навіть танків (для останніх згідно з умовами конкурсу зовні передбачено спеціальні пандуси; втім, жодного спектакля з танками не відбулося).

З монументальною символікою Червоної Армії пов’язано й архітектурну композицію Академії ім. Фрунзе у Москві, арх. **Л. Руднєв, В. Мунц (1937)**. Лаконічно-суворі корпуси Академії, що вирішують важливий міський вузол, поєднано монументальним стилобатом, – його кутовий об’єм акцентовано романтизованою

просторовою композицією – встановленим на високому кубічному постаменті напівфантастичним макетом-символом танку, що втілює міць Червоної Армії.

Важлива партійно-урядова увага продовжувала приділятися цього часу й створенню комплексів виставкових споруд. Першою постійною виставкою у Москві став 1939 року комплекс **Всесоюзної сільськогосподарської виставки** (ВСГВ, пізніше – ВДНГ: виставка досягнень народного господарства, тепер – Всеросійський виставковий центр), - ціле містечко; його генплан було розроблено під керівництвом арх. **Сергія Єгоровича Чернишева** (1881-1963), - у відповідності до задуму організаторів на території 136 га у системі послідовно розкритих виставкових майданів повинні були демонструватися наочні досягнення радянського народу в побудові нового ладу. Архітектура ВСГВ-ВДНГ (230 різноманітних експозиційних споруд) виявилася чи не найяскравішим втіленням зразкового предметного середовища, що повинно було наочно символізувати й демонструвати “світле майбутнє” для трудящих мас. Засобами архітектурного “соцреалізму”, в синтезі архітектури й монументальних мистецтв, створювалося своєрідне ідеальне “показово-рекламне” середовище, в якому головними були павільйони союзних республік. Ці декоративно-монументальні експозиційні споруди, що здебільшого нагадували пишні бутафорні театральні декорації, разом символізували дружбу народів СРСР, а кожна окремо стилістично акумулювала характерні риси національного народного зодчества. Тут у всій наочності втілювалася одна з головних засад “універсального методу всіх радянських митців – соцреалізму”: створювати міста й будівлі “народні за формами, але соціалістичні за змістом”.

Прикладами виразного вирішення виставкових будівель є, між іншими, павільйони “Грузинська РСР” (арх. О. Курдіані та Г. Лежава), де експозиційні зали поєднано квадратною в плані відкритою екседрою, сформованою блискуче стилізованою колонадою з використанням мотивів національних ордерних систем, й “Азербайджанська РСР”, арх. **Садих Алекперович Дадашев** (1905-46) та **Мікаел Алескерович Усейнов** (1905-), виконаний з використанням мотивів архітектури громадських будівель мусульманського сходу.

За зразками ВСГВ створювалися десятки виставкових комплексів у багатьох республіканських та обласних центрах СРСР.

Ще одним яскравим зразком синтетичного громадського середовища стало архітектурне вирішення перших в СРСР ліній **Московського метро**. Оформлення підземних перонів, переходів та наземних павільйонів станцій метро втілювало одну з найяскравіших метафоричних концепцій цього типу транспортних споруд: “палаці під землею”. На відміну від суто утилітарних раціонально-технологічних вирішень перших європейських метрополітенів (у Лондоні й Парижі), московське метро складало яскравий пластичний контрапункт наземній архітектурі міста, – кожна станція

символізувала певну історичну подію, певний важливий міський вузол. Засобами архітектури та монументального й декоративного мистецтв створювалися яскраві візуальні ілюзії простору й легкості; виразна скульптурна пластика та яскравий монументальний живопис, разом з ефектами інтенсивного штучного освітлення, привертати до себе увагу пасажирів, примушуючи забувати, що вони перебувають глибоко під землею. Проекти станцій метро замовлялися кращім майстрам радянської архітектури й образотворчого мистецтва. Першу лінію Московського метрополітену (“Сокольники” – “Парк Культури”) було введено до експлуатації 15 травня 1935 р., другу лінію (“Сокіл” – “Завод імені Сталіна”) – 1938 року. Чи не найвиразнішим монументальним вирішенням перших станцій метро є архітектура та син-тез мистецтв станції другої черги “Маяковська”, архітектор **Олексій Миколайович Душкін** (1905-), художник **Олександр Олександрович Дейнека** (1899-1969). Вперше для архітектурного оформлення станції використано пластику профілів неіржавіючої сталі (автор набагато випередив ідеї “хай-теку”, – високих архітектур-них технологій). Разом з використанням нової полегшеної системи несучих метале-вих конструкцій станції глибокого залягання це дозволило максимально візуально поєднати перони з центральним залом станції й зробити конструкції наочно легкими, а ряд глибоких зенітних світлових плафонів з яскравими мозаїками на теми спорту та авіації створили чудову динамічну ілюзію присутності глядача в ідеальному художньому просторі втілюваної радянської мрії. Не випадково вирішення станції “Маяковська” порівнюють з досягненнями синтетичного стилю “ар деко”, – і там, і тут наявне виразне прагнення створити засобами архітектури та декоративного мистецтва утопічно-футуристичне середовище. Принципово інший – “ретро-підхід” демонструє у вирішенні станції “Красніє ворота” видатний радянський архітектор І. О. Фомін. Мотиви російського класицизму створюють вишуканий образ монумент-ально-урочистої палацевої зали з легким білим циліндричним кесонованим склепін-ням, контрастуючим з могутніми стилізованими пілонами. Образ яскраво освітленого станційного простору доповнений простою біло-червоною шахівницею підлоги з полірованого граніту.

Досягнення архітекторів та художників – авторів оформлення станцій московського метро перших ліній – виявилися зразками для численних наслідувань в авторських вирішеннях художнього оформлення наступних метрополітенів найбільших міст СРСР (перш за все Ленінграда й Києва). Метафори “палаців під землею” увійшли до словника всесвітньої архітектури.

Архітектура житлових районів кінця 30-х – початку 40-х р.р.

Експерименти зі створення архітектурних систем індустріального житла

Творчість архітектора А. К. Бурова

Видатні радянські зодчі роблять успішні спроби в пошуках та віднайденні органічних первинних структурних елементів нових великих житлових районів,

перш за все, у складі реконструйованих великих міст, що склалися історично. Від 1940 р. житлове будівництво стає на шлях типового проектування квартир.

У Ленінграді, де нові магістралі південних районів міста продовжують систему проспектів-променів “адміралтейського трикутника”, нові великі житлові квартали (площею в 9-15 га) отримують комплексну периметральну забудову з чіткими взаємозв’язками в композиції внутрішніх просторів. Розбудовуються й набережні р. Неви, зокрема – район Малої Охти (1940), арх. Г. Симонов, Б. Рубаненко, О. Гур’єв. Ретроспективна великомасштабна організація фасадів дозволяє включити забудову до сприйняття з протилежного боку великої ріки.

В архітектурі житлових масивів Автово (1936-40), арх. **Андрій Андрійович Оль** (1883 - 1937) й Щеміловки (1937- 40), арх. **Є. Левінсон, І. Фомін** вдалося забезпечити спадкоємність в композиційній побудові історичного ядра та нових житлових районів (на жаль, втрачену у масовій забудові, що відбувалася з середини 50-х років).

Перші експерименти з індустріальної стандартизації житла проводилися в СРСР ще наприкінці 20-х років (“зразкові” типові проекти житлових чарунок Держкомбуду). Проте це експериментування було ще вибіркове і мало лише рекомендаційний характер через загальну індустріальну відсталість будівництва. З розбудовою централізованої бази індустріального будівництва житла (розпочатої наприкінці 30-х років у Москві та Ленінграді) починається активне залучення архітекторів до практичних експериментів з технологічними можливостями заводського (поточного, індустріально-конвейєрного) будівництва.

Видатним експериментатором - практиком індустріального будівництва житла був архітектор **Андрій Костянтинович Буров** (1900-1957). Прикладом вдалого архітектурного експериментування з індустріальним житлом виявилось будівництво експериментального житлового будинку на Можайському шосе (1938) й крупно-блокових житлових будинків на Великій Полянці та Ленінградському проспекті в м. Москві (спільно з арх. Б. М. Блохіним, 1939, 1940-1941). Застосування дворядної розрізки фасадних блоків, за умов різкого скорочення кількості архітектурно-конструктивних будівельних елементів, створювало передумови збільшення масштабу забудови й підсилення її метафоричної виразності. Рослинна метафора в архітектурі зацікавила архітектора ще під час натурного вивчення художньої спадщини античності й Відродження і була вдало практично реалізована у співдружності з видатним художником В. А. Фаворським у будинку Наркомлісу на вул. Горького (м. Москва, 1935). Методи заводського індустріального тиражування архітектурних конструкцій створювали, на думку архітектора, можливості посилення виразності архітектурно-художнього вирішення житла - з одночасним скороченням термінів будівництва, за умов збереження архітектором неухильного слідування принципам

тектонічності (зі створенням особливої крупноблокової тектоніки), органічності (відповідності архітектурних членувань внутрішньому змістові квартир різної місткості), індустріальності (повторюваності однакових серійних елементів за вертикаллю й горизонталлю) та комфортабельності.

Вдалі експерименти А. К. Букова в архітектурі індустріалізованого житла, хоча й перервані війною, входили складовою частиною до ширших розробок зі створення найвідомішими радянськими професійними архітекторами розгорнутих серій індустріального житла. Проте ці досягнення свого часу не було використано в умовах радикальних змін урядової будівельної політики (у другій половині 1950-х р. р.).

Деякі особливості існування архітектурно-мистецької культури в умовах нацистської держави. “Розроблено на основі ідей фюрера”

Архітектурна мегаломанія й неоампір

У 1934 р. Альберт Шпеєр одержав неофіційний титул “особистого архітектора фюрера.” Власне, для виконання офіційних проектних замовлень Гітлером вико-
товувалося близько десяти професійних архітекторів, і першим його “особистим архітектором” був Пауль Людвіг Троост (1878-1934). До 1940 р. А. Шпеєр, незважаючи на власну молодість (у 1935 р. йому ледь виповнилося 30), виступав у ролі своєрідного посередника між вождем нації й архітектурно-будівельною галуззю, яка повинна була втілювати безпомилкові й величні ідеї проводиря. Особливістю такого посередництва саме у нацистській Німеччині було те, що й сам фюрер був художником-аматором і самоуком-архітектором, - тобто, був здатний більш-менш чітко артикульовано позначити власні смаки у певних ескізах-начерках й директивних текстах. Ці смаки виразно втілювалися у проектах реконструкції найбільших міст Німеччини (перед усім – Берліна) й різних представницьких, зокрема - виставкових споруд. А. Шпеєрові, між іншим, було доручено спроектувати й збудувати павільйон Німеччини на міжнародній виставці 1937 р. у Парижі.

Величезна увага приділялася майбутній реконструкції столиці “тисячолітнього” Рейху. В основу перебудови Берліну було покладено створення велетенської, завершеної двома вокзалами восьмикілометрової осі “Південь-Північ,” – проспекту завширшки 120 м, куди передбачалося винести усі головні імперські будівлі. Ця вісь доповнювалася такою ж великомасштабною віссю “Захід-Схід”. Цей простий планувальний прийом тиражовано застосовувався у генпланах реконструкції кількох німецьких міст.

Головною спорудою планувався так званий Великий палац – гігантська будівля, призначена для проведення імперських конгресів. Задум Великого палацу (Дому конгресів) в Берліні теж належав фюрерові, його особисті ескізи схожої будівлі датовано ще 1925 роком.

Знову зі “Спогадів” А. Шпеєра: “Будівлі, які обрамовували майбутній майдан Адольфа Гітлера [розпланований біля нинішнього німецького парламенту - Рейхстагу] опинилися б у затінку величезного палацу. Його об’єм був у п’ятдесят разів більший від об’єму майбутньої нової будівлі рейхстагу з залом засідань на 2100 місць.”

“Наш грандіозний палац з трьох боків віддзеркалювався б у водній гладіні розширеної в озеро р. Шпрее. Південний фасад палацу виходив би на величезну площу – майбутній майдан Адольфа Гітлера, куди планувалося перенести первомайські демонстрації з Темпельхофа [Tempelhofel Feld, - просторого поля центрального берлінського аеродрому]. Було розроблено декілька сценаріїв маніфестацій, в залежності від політичної і пропагандистської мети, - від зустрічей школярами високоповажних іноземних гостей до мобілізації мільйону робітників для виразу “волі народу”, - саме стільки людей вміщував майдан А. Гітлера.

Отже, палац займав би один бік майдану, нова будівля Верховного головнокомандування збройними силами й адміністративний корпус рейхсканцелярії – два інших, а четвертий бік залишався б вільним, відкриваючи чудовий вид на величний проспект.

Після Великого палацу найважливішою й найцікавішою будівлею була б резиденція канцлера, яку теж можна назвати палацом...

В її архітектурних планах знаходила вираз зростаюча, - мірою сходження до абсолютної влади, - жага Гітлера до утвердження власного статусу. Масштаби майбутнього палацу у порівнянні з використаною спочатку реконструйованою резидентцією канцлера Бісмарка зросли у сто п’ятдесят разів. Палац Гітлера перевершив би навіть легендарний Золотий дім Нерона, що мав площу більш як у мільйон квадратних метрів. Збудований в самому серці Берліна палац повинен був займати – разом з відведеними територіями – два мільйони квадратних метрів...

У порівнянні з рейхсканцелярією, збудованою у 1931 р., устремління Гітлера зросли у сімдесят разів. Ця цифра дозволяє уявити, як розвивалася його мегаломанія.”

Креслення, загальний вигляд у перетині й перший макет Великого палацу було експоновано Шпеєром фюрерові 20 квітня 1937 р., - на день його народження. На кресленнях було позначено: “Розроблено на основі ідей фюрера.”

“Найбільший у світі зал засідань повинен був являти собою практично єдине приміщення, де могли б розміститися стоячи сто п’ятдесят – сто вісімдесят тисяч людей... Палац, за власною сутністю, був культовою спорудою. За його задумом, з плином часу, завдяки власній монументальності... він набув би такого ж значення, як собор Святого Петра для католицького християнства.

Розміри ротонди круглого купольного залу діаметром 251 м важко уявити. Легкий параболічний вигин грандіозного куполу починався на висоті 98 м й

завершувався б у 220 м від полу. Берлінський купол, як і римський Пантеон, також мав би зверху круглий світловий отвір, але за діаметром більший, ніж увесь купол Пантеону (43,3 м) і купол собору Святого Петра (44,2 м). Об'єм залу у шістнадцять разів перевищив би об'єм собору Св. Петра.

Внутрішнє оздоблення передбачалося дуже просте. Триярусна галерея високою у 30,5 м оточувала б зал діаметром 140 м. Монотонність кільця з сотні прямокутних у перетині мармурових колон заввишки всього 24 метри (єдині цілком “людські” розміри у всій будівлі) порушувалася б навпроти входу нішею заввишки 50 м й завширшки 27,5 м, викладеною золотою мозаїкою. У ніші на мармуровому п'єдесталі заввишки 14 м повинна була стояти єдина в залі скульптура: визолочений німецький орел зі свастикою у кігтях... Перед орлом планувалося підвищення для вождя нації, звідки від звертався б з промовами до народів власної майбутньої імперії, але тут виявився фатальний архітектурний недолік, що полягав у брутальному порушенні пропорційної масштабної відповідності інтер'єру. Грандіозний купол практично зводив фігуру вождя нанівець.

Зовні купол ввижався сприймався б зеленою горою, тому що його планувалося обшити мідними патинованими пластинами. На його верхівці планувалося встановити засклену башточку заввишки 40 м з найлегшого металу, увінчану орлом зі свастикою. [Згідно до спогадів Шпеєра, фюрер пізніше звелів замінити свастику у пазурах геральдичного птаха земною кулею.] Громаддя куполу немов би підтримував ряд колон заввишки 20 м.” Шпеєр виправдовується: “Таким чином я марно намагався оптично впорядкувати пропорції споруди. Величезний купол спочивав на гранітній споруді 74 м заввишки, кожний бік якої мав у довжину 316 м.. Фриз, зкомпонований за всіма чотирма кутами з двічі подвоєними канельованими колонами вздовж фасаду, що виходив на майдан, повинен був підкреслити розміри величезного куба.

По обидва боки від колони передбачалося встановити скульптури заввишки 15 м.... Гітлер вирішив, якими вони будуть: Атлант, який підтримує небесне склепіння, й Теллура, яка підтримує земну кулю. Сфери, що символізували небо й землю, слід було вкрити емаллю з золотими контурними зображеннями по ній – сузір'їв та континентів відповідно.

У цю грандіозну споруду об'ємом у 20,9 млн. куб. м вмістилося б чимало вашингтонських Капітоліїв. Такі масштаби просто важко собі уявити.

Та все ж палац в жодному разі не був божевільним або нездійсненим задумом. Плани неможливо було віднести до категорії таких суперграндіозних проєктів, як, наприклад, лебедина пісня династії Бурбонів – проєкт Клода Ніколя Леду, або ж ідея уславлення революції Етьєна Л. Булле [купол споруди, спроектованої на славу й

честь Здорового Глузду, – символу французької революції, - виявився б у діаметрі 260 м, але не мав жодних шансів на втілення.]

Палац планувалося завершити до 1950 р. Закладення його першого каменю було призначено на 1940 р.” [порівняємо з початком будівництва Палацу Рад у Москві, - 1939. До речі, фюрер дуже нервово поставився до намірів створення велетенської вежі у Москві, адже вона набагато перевищила б Великий палац у Берліні.]

Знову “Спогади” А. Шпеєра: «Відносно вдало було спроектовано центральний залізничний вокзал, - крізь оправлені в мідь скляні панелі проглядав сталевий каркас. Вокзал з чотирма транспортними рівнями, пов’язаними ескалаторами й ліфтами, перевершував би власними розмірами нью-йоркський Гранд-Сентрал й різко контрастував би з кам’яними громадями.

Офіційні гості держави опускалися б великими зовнішніми сходами і, відповідно нашому задумові, як і звичайні пасажери, завмирали б ошелешені безперечною могуттю Рейху. Привокзальний майдан довжиною у 1000 м й завширшки 305 м передбачалося прикрасити за периметром трофейною зброєю - на зразок шляху з Карнаку до Луксора.

Майдан увінчувався б грандіозною Триумфальною аркою. Втім, якщо наполеонівська Триумфальна арка на майдані Етуаль (Зірки) - приблизно 49 м заввишки - була величним завершенням Єлісейських полів, наша, - завширшки 167 м і 115 м заввишки - підносила б над усіма будівлями південної частини проспекту й буквально пригнічувала б їх... Крізь вісімдесятиметровий прогін величезної арки прибулий мандрівник побачив би в кінці майже п’ятикілометрової вулиці-проспекту оповиту серпанком великого міста другу грандіозну споруду: колосальний палац з величним куполом.

Між Триумфальною аркою й палацом розміщувалися б одинадцять будівель міністерств: ...нові споруди призначалися для підвищення державного престижу, але аж ніяк не для розміщення бюрократичного апарату...

Від монументальної центральної частини проспекту до круглого майдану на перехресті з Потсдамерштрассе на 800 метрів тяглися торговельні й розважальні заклади, а далі знову тріумфував офіціоз. Справа підносився Палац солдатської слави (архітектор Вільгельм Крайс) – величезний куб, ...що напевне передбачав би сполучення музею зброї й меморіалу ветеранам. Після перемир’я з Францією [1940] сюди – за наказом фюрера – було перевезено вагона, де відбулося підписання акту про капітуляцію Німеччини у 1918 р. й акту про капітуляцію Франції у 1940 р., - перший представлений тут експонат. За Палацом солдатської слави на захід передбачалося розташувати нові будівлі Верховного головнокомандування збройними силами.”

“У південній й північній частинах міста було спроектовано величезні залізничні вокзали. Перед кожним передбачалося влаштувати озера завдовжки 1005 м й завширшки 355 м., - заповнені водою, придатною для купання. Зона відпочинку у самому серці міста чудово контрастувала б з кам'яним громадям, що відбивалося б у штучнім озері, хоча справжня причина була більш прозаїчною: болотистий ґрунт залишався непридатним для будівництва.

Завершення будівництва усіх головних будівель планувалося від 1945 до 1950 р.р.

Восьмкілометровий завдовжки проспект між двома центральними залізничними вокзалами, з архітектурною домінантою, – грандіозним Палацом конгресів – став би втіленням політичної, військової й економічної потуги могутності Німеччини й символом абсолютної влади її правителя. В будь-якому разі у проекті втілювався б лозунг фюрера: “Берлін повинен змінити своє обличчя, щоб відповідати власній новій величній місії”.

Отакі грандіозні проекти є чимось на зразок симптому хронічної мегаломанії...”

Після підписання “Пакту Молотова-Риббентропа” (1939) Сталін дуже зацікавився реконструкцією Берліна й за посередництва посла рейху в Москві фон Шуленбурга попросив Гітлера надіслати до Кремля - для влаштування закритої виставки - фотографії й макети Шпеєра. Як пізніше повідомили Шпеєра представники посольства, виставка Сталіну сподобалася.

Коли Гітлер телефонував Шпеєрові за день до вторгнення до СРСР, головною темою розмови було, що “в нас тепер буде у необмеженій кількості граніту й мармуру.”

“...Останні проекти ми розробили у 1939 р., і, - за власною сутністю, - це був чистий неоампір, який можна порівняти хіба що зі стилем, який панував сто двадцять п'ять років тому, напередодні падіння Наполеона: перевантаженість деталями, пристрась до позолоти й помпезність...”

Нацистською верхівкою приділялася неабияка увага оформленню партійних з'їздів і зборів у м. Нюрнберзі, які режисерувалися й відбувалися як масове ритуальне дійство. Фюрер запросив, - з метою складання хроніки партійних з'їздів, - талановиту кінорежисерку Лені фон Ріфеншталь, яка створила фільм про партійний нацистський з'їзд у Нюрнберзі, - що став класикою тоталітарно-документального кінематографу, - “Тріумф волі”, - а той же А. Шпеєр у 1933 р. для оформлення партійного з'їзду створив яскравий драматичний ефект потужного світлового супроводу (так званий “Собор з льоду”, - визначення належить очевидцеві - послові Британії в Німеччині Невілові Хендерсону: “Немов знаходишся в льодяному соборі: разом урочисто й прекрасно”). “...Сто тридцять різко окреслених світлових стовпів [утворених zenітними

прожекторами, розташованими на відстані 12 м один від одного] на високості в 6-7 км зливалися у сяючий купол. Складалося враження грандіозного залу з могутніми колонами вздовж нескінченно високих стін. Гадаю, цей “храм зі світла” був першим зразком люмінесцентної [тобто - світлової] архітектури.”

“Моя робота полягала у зведенні величних декорацій для політичних подій,” – підкреслював А. Шпеєр. Він навіть розробив, - у відповідності до проголошеного фюрером гасла наведення “мосту традицій” до майбутніх поколінь, - *“Теорію історичної вартості руїн”*, згідно якій підчас будівництва у “Тисячолітньому Третьому рейхові” слід використовувати матеріали й статичні принципи, що дозволили б будувати споруди, які за сотні й навіть тисячі років будуть відігравати таку ж величну роль, що й твори древніх римлян.

З не меншою помпезністю було організовано змагання Олімпійських ігор 1936 р., які проходили в Берліні; для урочистих спортивних церемоній та змагань було збудовано величезний похмуро-монументальний стадіон, де відповідно задумові нацистського керівництва повинні були здійснитися звитяжні досягнення непереможних спортсменів арійської раси...

У 1935 р. А. Шпеєр склав негайно ж схвалений фюрером план “партійного форуму” в м. Нюрнберзі. “Площа ділянки [так званого Цепелліненфельд, - колишнього велетенського поля для дирижаблів], складала, - разом з майданчиками для таборів учасників, - 16,2 кв. км.. Між іншим, ще за часів кайзера Вільгельма II було складено плани будівництва Центру німецьких національних свят на території 2000 на 180 м, тобто - лише 0,36 кв. км... Макет майбутнього комплексу було експоновано на Всесвітній Паризькій виставці 1937 р., де від одержав Гран-прі. У південній частині комплексу розміщувалося Марсове поле...

На величезній ділянці - 1000 на 700 м – передбачалося проводити воєнні навчання. Для порівняння нагадаємо, що площа грандіозного палацу царів Дарія I й Ксеркса у Персеполі (V ст. д. н. е.) складала лише 450 на 900 м. Весь простір повинні були оточувати трибуни місткістю у сто шістдесят тисяч глядачів, - 14,6 м заввишки, - розчленовані двадцятьма чотирма баштами 40 м заввишки. У центрі знаходилася б трибуна для почесних гостей, увінчана скульптурою – жіночою фігурою, яку було передбачено створити на 14 м вищу від статуї Свободи у Нью-Йорку (46м).

На північному боці - у напрямі до бовваніючого вдалині Нюрнберзького замку Гогенцоллернів - Марсове поле переходило у шлях святкових процесій довжиною два кілометри й вісімдесят метрів завширшки. Цим шляхом армія здатна була б марширувати п’ятнадцятиметровими шеремами. Будівництво шляху встигли завершити до початку війни, й важкі гранітні плити, якими його було вимощено, здатні були витримати вагу танків. Поверхню плит навмисно зробили шерехуватою, аби марши-

руючі парадним кроком солдати не ковзалися. Справа височіли сходи, звідки фюрер з генералами спостерігали б за парадом, а навпроти – колонада з полковими прапорами.

Ця колонада, - заввишки всього у 18 м, - повинна була контрастувати з Великим стадіоном, що височів за нею, - найбільшою спорудою комплексу й однією з найграндіозніших в історії...”

У 1936 р. “особистим архітектором фюрера” було завершено проект велетенського стадіону у м. Нюрнберзі (призначеного саме для організації партійних церемоній), - з трибунами, що вміщували – на вимогу фюрера - 400 тис. глядачів; для порівняння: найбільшою за всю історію, - призначеною для масових видовищ, - спорудою був римський Великий цирк, - Circus Maximus, - що вміщував від ста п’ятдесяти до двохсот тис. глядачів). “Нюрнберзький стадіон 553 м завдовжки й 462 м завширшки, - згідно до “Спогадів” А. Шпеєра, - мав би об’єм втричі більший за піраміду Хеопса!.. Для розміщення розрахункової кількості глядачів трибуни повинні були будуватися 90м заввишки.” Частину трибун велетенської споруди розташовували на схилах природної улоговини; візуальне сприйняття глядачами простору майбутнього стадіону було перевірено будівництвом у натуральному масштабі й матеріалі однієї трибунної секції.

З урахуванням забезпечення оптимального мікроклімату й для запобігання психологічному дискомфортові довелося звернутися до підковоподібної форми Афінського стадіону. На зауваження щодо невідповідності такої форми сучасним вимогам проведення спортивних змагань олімпійського рівня, Гітлер висловився в тому сенсі, що після 1941 р. саме Німецька імперія – Третій Рейх – диктуватиме світовій спільноті стандарти найбільших спортивних будівель, а Олімпійські ігри завжди відбуватимуться лише в Німеччині.

“Далі на північ від стадіону шлях процесій перетинав чималий водний простір, де повинні були віддзеркалюватися будівлі завершального у комплексі майдану з залами конгресів (Конгрессхалле) й культури (Культурхалле). Згідно ретельно складеному графікові стадіон передбачалося завершити до партійного з’їзду 1945 року...”

Дуже схожа супермонументальна імперська символіка домінувала й у проектах італійських архітекторів, які працювали на замовлення лідера (дуче) фашистського режиму Муссоліні. Такою ж гігантоманією керувалися зодчі під час створення так званого “Форуму Муссоліні” у Римі або ж у реконструктивних заходах у центрі італійського столичного міста.

Проте реальність Другої світової війни назавжди поклала край, так би мовити, - традиційним архітектурним забаганкам вождів, - і в Німеччині, і в Італії, - у країнах Осі.

Контрольні запитання:

1. Які спільні й відмінні риси простежуються в архітектурно-містобудівних реконструктивних перетвореннях столичних міст найбільших тоталітарних держав Європи?
2. Надати порівняльного аналізу проектам реконструкції й розвитку Москви, Ленінграда, Києва, Єревана.
3. Визначити зміст поняття “історичної вартості руїн” стосовно архітектурних концепцій, що розроблялися у нацистській Німеччині.

Рекомендовані джерела: [1 – 1, 3, 4; 2 – 11, 12, 13, 27, 29, 40, 46, 49, 53, 61, 62, 64, 110;]

ЛЕКЦІЯ 12. ЗАВЕРШЕННЯ РОЗВИТКУ РАДЯНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ

Зміни організаційних засад радянської архітектури й містобудування у другій половині ХХ ст.. Втілення радикальних раціоналістичних ідей щодо реформування архітектурної професійної сфери в СРСР наприкінці п'ятдесятих років ХХ ст.

Повоєнна реконструкція Москви. Комплекси висотних будівель

Друга половина 40-х – початок 50-х років позначені апогеєм “соцреалізму” в усіх галузях художньої культури. Саме в ці часи від радянських архітекторів і художників партія і уряд вимагають створювати твори – “величні пам'ятники радянської соціалістичної епохи”. Зодчі наполегливо й з успіхом виконують жорстко визначені творчі завдання. Головними рисами архітектури та містобудування цих часів є великомасштабна урочистість й тріумфальна величність, монументальна епічність художніх образів, виразні меморіально-символічні риси. Архітектурні монументальні рішення створюються й сприймаються перш за все як пам'ятники Перемозі.

Рішення про будівництво вісьмох висотних будівель у Москві було прийнято в 1947р. Усі вони склали єдину за задумом просторову композицію, що, перш за все, вирішувала проблему силуетної побудови центру Москви. На початку 40-х років міського силуета було значно збіднено, як унаслідок обмеження кількості поверхів представницької забудови вздовж проспектів-шосе та набережних, так і внаслідок видалення з силуету великої кількості сакральних будівель. Міський силует Москви виявився одноманітним. Висотне будівництво, на думку найвищих партійно-урядових замовників, повинно було виконувати функції тріумфальних споруд, – пам'ятників Перемозі.

Схему розміщення висотних будівель, органічно пов'язану з планувальною структурою міста, було розроблено під керівництвом головного архітектора столиці **Дмитра Миколайовича Чечуліна**. Висотні будівлі в забудові центру Москви розміщено за межами Бульварного кільця, усі вони складають своєрідне просторове намисто, що за силуетом акомпанує силуетові міського ядра з Кремлем. Різноманітні за функціональним призначенням, ці будівлі не повинні були наслідувати зразки висотного будівництва на Заході. Автори замовлених проектів, видатні майстри ра-

дянської архітектури, вдало продовжили традиції російського містобудування: у збільшеному масштабі було відтворено ступінчастий силует визначних громадських будівель, комплексів та ансамблів давньоруського зодчества. Шпилясті завершення кожної висотної будівлі перегукувалися з гострими силуетами традиційних сакральних та громадських споруд.

У комплексі висотних будівель – адміністративні споруди, – будинок Міністерства іноземних справ СРСР (арх. В. Г. Гельфрейх, М. А. Мінкус) та адміністративний і житловий будинок на Лермонтовській площі (арх. О. М. Душкін, Б. С. Мезенцев); житлові багатоквартирні комплекси: на 3500 мешканців (800 квартир), – на Котельничеській набережній (біля злиття р. Яуза з р. Москва) арх. Д. М. Чечулін, О. К. Ростовський; на 450 квартир на майдані Повстання (арх. М. В. Посохін, А. А. Мндоянц); готелі на Комсомольському майдані (арх. Л. М. Поляков, А. Б. Борецький), по Можайському шосе (тепер – Кутузовський просп.) – готель “Україна” й житловий будинок на 250 квартир на Дорогомилівській набережній (арх. А. Г. Мордвінов, В. Олтаржевський), нереалізована адміністративна споруда у Зарядді (арх. Д. М. Чечулін), – а також учбовий комплекс (новий ансамбль Московського державного університету імені Ломоносова (арх. Л. В. Руднев, С. Є. Чернишев, П. В. Абросімов, О. Ф. Хряков).

Комплекс МДУ створив особливе середовище “кращої в світі столиці студентів” – “міста науки й культури”, де загальному ефектові урочистого піднесення було принесено в жертву показники економічності (саме лише висотне вирішення головного учбового корпусу потребувало влаштування складної системи швидкісних ліфтів з проміжною пересадкою пасажирів; надзвичайно масивними виявилися й зовнішні стіни). Втім, блискуче використання стилістики традиційного російського регулярного зодчества зробило цю споруду, за висловом автора відомої британської архітектурної енциклопедії, “архітектурним чудом ХХ століття”.

Кожна з будівель вирішує забудову значного міського вузла, – набережної або майдану, а комплекс МДУ на Ленінських (Воробйових) горах розпочав розбудову Південно-Західного району столиці. (Слід нагадати, – ще зберігало дієвість рішення про побудову Палацу Рад поблизу Кремля, висотні будівлі повинні були доповнювати саме цю абсолютну доміанту Москви). Вибудовані надзвичайно швидко (протягом 1947-1952 років), всі будівлі виявилися ще й зразками новітньої будівельної технології, на ці пам’ятники архітектурному соцреалізму орієнтувалися будівничі й зодчі усього СРСР. Комплекси висотних будівель, попри всю неекономічність планувальних та архітектурних рішень, опинилися виразними просторовими символами Москви (як, наприклад, Ейфелева вежа у Парижі).

Тріумфальність та урочистість стають головними прийомами композиційної організації й образів житлової забудови головних вулиць та магістралей міст, а також – громадських будівель різного призначення. Зростає кількість поверхів житлових будівель (житловий будинок на вул. Садово-Тріумфальній у м. Москві, 1949, арх. З. Розенфельд, А. Суріс; житлові будинки на Калузькій вул. та Смоленському майдані у м. Москві, 1949, арх. І. Жолтовський та ін.).

Прикладом переможної монументальної символіки є архітектура станцій московського метро, між ними вирізняється “Комсомольська-кільцева” (1952, арх. О. Щусєв та ін., худ. П. Корін). Урочисте оздоблення перегукується з темою давньоруської архітектури, палацеві склепіння центрального залу прикрашено монументальними смальтовими панно на тему звитяг російського народу.

Останнім великим комплексом громадських будівель повоєнного періоду, що підбиває підсумки етапу переможного “соцреалізму” в архітектурі, стає новий комплекс Всесоюзної сільськогосподарської виставки (ВСГВ) у Москві, де 1954 року було відкрито більше сімдесяти нових павільйонів. Від цього року починається новий злам у розвитку радянської архітектури.

Проблеми радянської архітектури другої половини 50-х – початку 80-х років

Партійно-урядова постанова щодо викорінення «надмірностей» у проектуванні та будівництві (1954) мала вирішальне значення для чергових радикальних змін в архітектурній галузі. *Ці зміни вкотре були викликані не внутрішньою логікою професійного розвитку, а рішеннями некомпетентних партійних керівників.* Цікаво відзначити, - за самою суттю чергових різких змін в архітектурній сфері вони були віддзеркаленням старих (ще кінця 20-х років XX ст.) радикально-раціоналістичних авангардних ідей про усунення архітектурного мистецтва як такого зі сфери раціоналізованої будівельної практики.

У другій половині 50-х – початку 60-х років “боротьба з надмірностями” у проектуванні й будівництві призвела до закриття (на щастя, тимчасового) майже всіх архітектурних учбових закладів в СРСР, крім двох – у Москві та Ленінграді. Таке організаційне рішення кінцевим підсумком мало перерву в розвитку регіональних архітектурних шкіл та незворотньо-хронічну нестачу архітектурних кадрів у величезній країні, з неминучим занепадом предметного середовища (кількість професійних архітекторів і дизайнерів в останньому десятилітті існування СРСР не перевищувала 20 тис.; для порівняння, – приблизно така ж або дещо більша кількість архітекторів - дизайнерів працювала в цей час у самій лише Франції).

Різке зміщення акцентів на інженерію (проект реформи проектно-будівельної сфери, по суті, був спробою заміни архітектора інженером) з раптовим закриттям ретроспективного напрямку радянської архітектури як такого, згорнуло архітектурний

професійний розвиток та обмежило його ідеями функціоналізму, які на Заході в цей час вже вступали в період глибокої кризи. Запізніле мимовільне повернення до авангардних ідей радянської архітектури не в змозі було розв'язати складний комплекс проблем архітектурного проектування другої половини XX ст..

Головними (так і не розв'язаними за часів існування СРСР) проблемами радянської архітектури на довгі роки стають наступні:

1. Створення повноцінного житлового середовища в умовах суворих обмежень “типізованого” масового індустріального будівництва та проектування на основі безперервної дії так званого “містобудівного конвеєру”, що почав працювати водночас у всіх найбільших містах та регіонах країни без участі професійних архітекторів. Були призабуті досягнення видатних радянських архітекторів у створенні індустріального житла, а отже на домобудівному конвеєрі за кілька десятиліть його дії не було створено жодного естетично вартісного продукту.

У СРСР від другої половини 50-х років було взято напрям на створення масового тимчасового житла, з розрахунковими строками амортизації житлового фонду в 60 років. Синонімом економічності було помилково обрано дешевизну. Щорічно здавалося в експлуатацію декілька десятків мільйонів квадратних метрів житлової площі, збудованої з використанням суворо обмеженої слабкими економічними можливостями домобудівного конвеєру кількості технологій (так звана “монотехнологія”). Переважно крупноблочні й крупнопанельні технології дозволяли будувати й монтувати швидко, але не передбачали такого ж зручного й швидкого *демонтажу* збудованого (в разі неминучого настання його морального й фізичного старіння) - з подальшою утилізацією матеріалів та конструкцій. Таким чином було запрограмовано проблему реконструкції масового тимчасового житла. На початку XXI ст. ця проблема починає вирішуватися шляхом економічно складного й обмеженого знесення застарілої житлової забудови (у сучасній Росії, наприклад, остаточне знесення житлових п'ятиповерхівок намічено - у самій лише Москві - аж на 2010 р.). Водночас величезні масиви житла перетворюються на міські нетрі з комплексом не тільки від'ємних естетичних якостей, але й переважно негативних соціальних проблем.

2. Реконструкція міського середовища, що склалося історично (в умовах будівельної експансії на нові території, зі створенням величезних “спальних районів” на міській периферії). Нове будівництво в межах районів історично сформованої забудови велося головним чином за рахунок знесення забудови і вторгнення до історичного контексту спрощених великомасштабних архітектурно-будівельних комплексів (виразний приклад – забудова просп. Калініна в Москві, на місці району старого Арбату). Структура саме історичної забудови поступово приходила в занепад.

Окремі вдалі архітектурно-містобудівні знахідки не вирішували проблему якості пересічного середовища.

3. Проектування унікальних і масових громадських споруд в умовах, коли основні обсяги проектування та будівництва громадських будівель здійснювалися методом “прив’язки” централізовано розроблених одноманітних “економічних” типових проектів водночас у багатьох різних населених пунктах країни.

4. Організація архітектурного проектування, з концентрацією в небагатьох НДПІ (ЦНДІЕП, ЗНДІЕП), – центральних за зональних науково-дослідних та проектних інститутах, звідки “зразкові” анонімні типові проекти розсилалися для “прив’язки” в решту міст і селищ СРСР. Така організація проектної справи не тільки обмежувала розвиток регіональних архітектурних шкіл, але й збіднювала міське середовище численними повторами. Водночас великі обсяги індивідуального приватного житла у містах та селах будувалися взагалі без участі проектувальників, тому що інститут приватних архітектурних майстерень був відсутній.

Таким чином, радянська архітектура в останні десятиліття її розвитку штучно стає вторинною відносно світового архітектурного процесу, а її досягнення, не знаходячи виходу в дуже обмежену професійну практику, залишаються хіба що в царині концептуального (“паперового”) зодчества.

Внаслідок зазначених особливостей останній період розвитку радянської архітектури залишено факультативному вивченню студентів, оскільки в головному він надає зразки переважно негативних вирішень перелічених вище проблем.

Проблеми художньої культури пострадянського періоду (на завершення й до висновків з другої частини лекційного курсу)

У нових умовах суспільно-економічного розвитку країн пострадянського простору в кожній з них художня культура починає розвиватися власним чином. Проте спільною рисою є формування суто національних шкіл у різних галузях художньої культури.

Для України особливості розвитку національного мистецтва та архітектури полягають

- по-перше, - у відбудові зруйнованої та частково втраченої культурної спадщини,
- по-друге, – у віднайденні власного місця в регіональних та глобальних культурних просторах і структурах, - що водночас виконає необхідні функції об’єднуючої національної ідентифікації.

Відбудова втраченого передбачає велику програму міської реконструкції та реставрації, що, разом з модернізацією великих міст, означає поновлення життя занепалих центрів національної історично-культурної спадщини (перед усім, колишніх гетьманських столиць та центрів малих, але й славетних історичних міст).

Окремим завданням є відновлення системи сакральних споруд (переважно – православних церков). Тільки в самій Слобожанщині, де 1917 р. діяло більш як 900 православних храмів, на 1991р. їх налічувалося лише близько 250. Тут, як і повсюди в Україні, тепер поновилося сакральне будівництво; разом з продовженням реставрації пам'яток архітектури та відбудови на основі вцілілих залишків церков зводяться й нові храми за проектами зданих ХХІ ст..

Проте незворотні втрати залишаються величезними, і не тільки в галузі сакральної архітектури.

Окремим завданням постає музеєфікація та консервація пам'яток народного зодчества, монументального й ужиткового мистецтва. Це величезне завдання можна вирішити лише створенням мережі регіональних музеїв, національних парків та інших територій національної культурної та природної спадщини. Державне законодавство України потребує в цьому сенсі подальшого вдосконалення, бо загальний відсоток охоронюваних територій значно відстає від рекомендованого міжнародними організаціями з охорони культурної й природної спадщини.

Завдання розвитку національної школи українського зодчества (точніше, декількох регіональних національних шкіл, між іншими – Слобожанської, чії представники поєднані в Національній спілці архітекторів України) полягає у поєднанні ретроспективної уваги до блискучих зразків національної архітектури, містобудування та народного образотворчого й ужиткового мистецтва з пошуками власного місця України у величезному всесвітньому “туристичному селищі”. Практично це означає віднайдення загальнозрозумілих яскравих знаків та символів національної культури, що здатні експонувати Україну на тлі величезного світового культурного різноманіття. Цей процес лише розпочинається - на фоні численних комерційних архітектурних завдань і замовлень - й ускладнюється в містобудуванні поверненням інституту приватної власності на землю. Національній архітектурній школі, разом з творчими спілками, ще належить сформувати ієрархію та етику відносин архітекторів, художників і замовників в умовах продовження розвитку приватної власності та пильної охорони авторського права.

Контрольні запитання:

1. Визначити хронологічні межі завершального періоду розвитку радянської архітектури й надати змістовне розкриття причин принципових змін в архітектурі й містобудуванні.
2. Перелічити основані проблемні напрями, на яких завершується розвиток радянської архітектури й надати визначення причин, з яких вони виявилися нерозв'язними.

Рекомендовані джерела: [1 – 1, 3, 4; 2 – 4, 21, 22, 25, 53;]

ЗМ 1.3. ПОСТМОДЕРНІЗМ ТА ОСНОВИ НОВИХ АРХІТЕКТУРНИХ ПАРАДИГМ

1.3.1. Особливості естетики постмодернізму в контексті його філософії

Лекція 13. Постмодерне архітектурно-мистецьке творче різноманіття останньої чверті XX століття. Теоретичні засади і практична творчість видатних майстрів архітектури постмодернізму: Ч. Мур, М. Грейвз, Дж. Стерлінг та інші

Ситуація постмодернізму

В останній чверті XX ст. в художній культурі Західної Європи і США сталися принципові зміни. Рушійною силою цих перетворень виявилася реакція на доктрини модернізму й негативні наслідки, до яких призвело їх застосування у різноманітних галузях суспільного життя, а методологічною основою – філософія постмодернізму, яка підвела певні підсумки драматичному історичному розвитку у XX ст.

Новітній підхід, який почав застосовуватися, перед усім, у гуманітарних дослідницьких дисциплінах, отримав назву постмодернізму (постмодерну). Складається особлива суспільна ситуація, яка характеризується формуванням нового філософського світогляду, розвитком культурологічних, етичних й теологічних уявлень, що втілили трагічний суспільний досвід XX ст. Поступово постмодерна ситуація поширюється також і на архітектуру та мистецтва. Слід відзначити принципово міждисциплінарний характер постмодерних змін, - вони відбивають розвиток відповідних наукових штудій, які принесли великі відкриття XX ст., що створили нову картину Світобудови: молекулярна біологія й генетика, новітні фізичні й математичні концепції, -

У культурних галузях постмодернізм означає декларацію настання нової реальності, визначні риси якої надаються через комплекс постмодерних понять, провідним з яких є концепція *гіпертексту*, - надтексту - довкола неї групуються інші основоположні поняття.

Гіпертекст всесвітньої культури включає до себе усе різноманіття текс туалних утворень (куди, між іншими, входять будь-які мистецькі твори, будь-коли створені людством, - з усіх галузей культури). Наявність цього гіпертексту є висхідним пунктом постмодерної ситуації, звідки виходять інші її ознаки: розробка й вдосконалення розвинутого комплексу рефлексивної роботи з усім гіпертекстуальним різноманіттям, - за умов рівноцінності, рівноправності й рівнозначності усіх його складових. Як наслідок, постмодерну ситуацію характеризує принципова *полістилістика*, а чи не найголовнішими принципами гіпертекстуального оперування – запозичення, репродукція, колаж, цитування й пародія.

В архітектурній галузі постмодернізм отримав синонім “новий еклектизм,” що розуміється як настання нової й практично необмеженої свободи як вільних ретроспективних, так і футуристичних пошуків.

Отже, головними ознаками ситуації постмодернізму в архітектурно-мистецьких сферах є наступні:

- якнайширше використання у творчості “чужих” текстів (як “текст” тут розуміється й відчитується, - перед усім, - художній твір, у найширшому його семіотичному значенні й сенсі), - без обмежень у часі й просторі культури;
- наявність у художника й архітектора розвинутої системи відбиття (рефлексії) запозичених текстів;
- переважно скептичне, сатиричне й іронічно-пародійне ставлення до надбань художньої культури; якнайширше використання прийомів цитування, запозичення, колажу тощо;
- нарешті, як наслідок, - полі стилістика, - множинна стилістика.

Таким чином, постмодернізм за власним змістом нагадує явище архітектурної еклектики XIX ст., - звичайно, з поправкою на культурне багатство XX ст. Разом із тим, постмодернізм як реакція на модернізм є тільки часткою архітектурно-мистецького різноманіття кінця XX – початку XXI ст. й межує з:

- новим ретроспективізмом (оновленим історизмом);
- неовернакуляром (новим національним романтизмом, або ж – новим етнографізмом);
- ужитковим урбанізмом (так званим “адхоцизмом”, або ж контекстуалізмом);
- “хайтеком” (архітектурою , урбанізмом і мистецтвом вищих технологій XXI ст.)
- нарешті, - з новими експериментами з метафізикою й метафорикою архітектурної форми й простору, - новим архітектурно-мистецьким авангардом, який визначає напрями перспективного розвитку професійної свідомості на початку XXI ст.

Світ і суспільство симулякрів. Знак - символ - симулякр¹

Найважливішою властивістю симулякрів є *прецесія*. Під цим розуміється такий феномен, як підміна реальності множиною її копій, імітацій та симуляцій, за якої власне симулякри стають більш реальні, ніж сама дійсність, яку вони заміщують. “Карта передує ландшафтові” – це висловлювання французького постмодерного філософа Ж. Бодріяра можна перефразувати як “симулякр-імітація передує реальному”.

¹ - Симулякр (simulacrum) – одне з центральних понять постмодернізму (введене до обігу Батаєм й інтерпретоване Клоссовскі, Кожевим, Бодріаром та ін.), що позначає, між іншим, відбиття й підробку реальності більш довершені, ніж власне реальність (**Бодріяр**). Саме такі симулякри – підробки-копії “третього порядку” й формують **гіперреальність**. Для порівняння: 1) у теології симулякр як об’єкт демонології контрастно протиставлений *символові*; 2) симулякр як “точна копія оригіналу, що ніколи не існував” (Джеймісон); 3) “копія копії” (Платон); 4) “пустий знак”. Див.: Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004.

Така властивість симулякрів до *заміщення* справила ефект створення світу й суспільства симулякрів, тобто – нової, - присмерково-примарної, *напіввіртуальної* - дійсності, де вже існує мешкає практично все населення розвинутих країн. Цікаво простежити вишукано-ірреальну “віртуальну” метафорику, яку створено у філософії дзен-буддизму значно раніше від виникнення саме світу симулякрів: оплеск однією долонею, чай з порожньої філіжанки, гра на сопілці без дірочок...

**Архітектура у стихії масової культури. “Затребувана” архітектура
[«Архитектура востребованности»]. (Кітч-архітектура, або Архітектура
споживацтва)**

Розшарування культури, - тобто складного суспільного утворення, яке насамперед послуговує відтворенню й поновленню, а також – і розвиткові певних відповідних, - суттєвих й необхідних для існування суспільства, - громадських відносин й інституцій, - розшарування культури віддавна існувало як її природна властивість стосовно класової, освітньої, релігійно-етнічної, вікової й статевій структури суспільства.

Обертання у системі культури різних вартостей й ціннісних зразків (канонів) перед усім означає наявність “ядра” культури та її “околиць”, - так званої “великої” (тобто базисної, панівної, елітарної) культури й різних “малих” культур (“суб-культур”), що перебувають нібито у підлеглому стані. Слід пам’ятати про певну ієрар-хічність культури, - наявність у ній відповідних шарів (шаблів), які за обсягом можуть бути незначними (проте – основними) й дуже розповсюдженими (проте підлеглими).

Так звана масова (масована) культура виникає й розповсюджується у відповідності до такого стану суспільства, коли в ньому протиставлено “еліту” й “масу”, “верхівку” й “народ” (“населення”), тобто, - творців і споживачів культурних зразків і вартостей. У сучасному суспільстві масова культура не може існувати без так званого “культу зірок і знаменитостей”, - коли відносно незначна за кількістю група *діячів культури* створює й визначає структуру споживання її зразків і продуктів (“гламур”, моду і т. ін.). Масова культура, таким чином, ототожнюється зі споживацькою культурою, - з масованим, тиражованим, серійним виробництвом й споживанням речей, комерційною рекламою тощо.

Різноманіття масової художньої культури умовно ієрархічно розшароване на так звані “*арт-культуру*”, “*мідл-культуру*” й “*кітч-культуру*”. У реальній всеохопності масової культури розшарування значно більше, і замовники-споживачі цієї культури користуються стандартизованими й стереотипними (типовими) її зразками і продуктами.

Неоднозначне явище масової культури, зокрема, включає в себе **кітч-культуру**, яка більшістю знавців вважається маргінальною (від лат. *margo* – край, межа, кордон) - низькопробною, вульгарною, примітивною і навіть ворожо-агресив-

ною. Одні дослідники стверджують, що слово «кітч» вперше виникло на художніх базарах Мюнхена у 1860-1870-х роках XIX ст. для назви дешевих і швидко розпродуваних картин. Інші вважають, нібито воно походить від англійських слів sketch (скетч, етюд) і “for the kitchen” (букв.: для кухні, - маються на увазі дешеві товари для широкого вжитку, яким немає місця у пристойних салонах чи залах). З часом слово “кітч” стало означати “скомпонувати нашвидкуруч якийсь твір мистецтва”. Яскравим зразком кітчу постають дешеві лубочні картини, які продаються в усьому світі на базарах і в недорогих крамничках. До кітчу можна віднести і так звану *попсу*. Характерною ознакою кітчу є *масовість*, *банальність*, а разом з тим і *привабливість* для широкого загалу.

Арт-культура розглядається як антипод кітчу і характеризується *новизною*, *високим художнім рівнем*, *глибоким естетичним змістом* та *впливовістю*. Арт-культура функціонує й розвивається у певних рамках споріднених з нею форм діяльності, - експозиційно-виставкової, рекламної, промислової тиражувально-розповсюджувальної, експертної, торговельно-обмінної, тощо. Уявлення про арт-культуру пов'язано з поділом сучасної культури на елітарну й масову. Елітарна (авангардна) культура створює основи й зразки для відповідного споживання її продукції, що ґрунтується на певних досить високих стандартах освітніх та майнових цензів.

Проміжне місце посідає **мідл-культура**, або, як її ще називають - “культура середньої руки”. Домінуючою в ній є *розважальність* та *цікавість*. Масова (популярна) культура означає наявність відповідних “усереднених” стандартів освіти й заможності, що створюють основи для стабільного й усвідомленого споживання.

Треба відзначити, - масова культура не є синонімом народної культури, але – лише “придонної”, “низової” її частини, або, так званої, - *треш-культури* (від англ.: trash – сміття, відходи, мотлох і навіть – гній та лайно). Закони всезагального усереднення, що діють у масовій культурі, безжально, за статистичним розподілом, відкидають до “трешу” не менш як 90% усього, що там продукується (у відповідності до так званого “закону Старджона”). Лише за допомоги розвинутих систем відбору й експортування вдається виділити вартісні продукти

Дуже структурованість та розшарованість реальної культури з необхідністю відбивається й побудовою реальної проектної культури: кожному “щабелі” соціокультурної позиції замовника відповідає певний “щабель” проектної культури, певні представники якої обслуговують певних замовників.

«Смерть нової архітектури». Характерні архітектурно-мистецькі прийоми та зразки постмодерну на прикладі творчості найвідоміших майстрів руху

Черговою «знаковою подією», що цього разу ознаменувала справжнє настання «ери постмодерну» виявилось часткове знесення у 1972 р. житлового комплексу

Прютт- Айгоу, м. Сент-Луїс (1952-55, арх. Мінору Ямасакі). Кілька блоків цього комплексу було знищено спрямованими вибухами після того, як вони «протягом довгого часу піддавалися вандалізації». Рівень злочинності тут був вищим, ніж в інших місцях. Оскар Ньюмен у власній праці «Простір, що захищає» пояснив це наявністю довгих коридорів, анонімністю й браком контрольованого напівгромадського простору. Комплекс було спроектовано у «пуристській мові, що не узгоджується з архітектурними кодами мешканців. Громаду вдалося сформувати лише в частині житлових блоків, що збереглися. Ця руйнація стала «великим архітектурним символом-попередженням».

Настання «епохи постмодерну» означало прихід нового, або «радикального еклектизму» (Ч. Дженкс), - у первинному – оригінальному - значенні цього терміну (від давньогрецького «еклектикос», - тобто *той, хто обирає*). «Я обираю», таким чином, стає головним гаслом, що визначає відносне розмаїття архітектурних прийомів постмодернізму, покликаних, так чи інакше, слугувати виявленню і втіленню запитів різномісних і різнорідних замовників і споживачів.

У поетиці постмодернізму центральним стають поняття всезагальної комунікації й комунікабельності. Саме з цих *комунікативних* функцій архітектури виникає концепція «подвійного» й «множинного» кодування. Перед усім це стосується комунікативних «кодів» (співвідносин особистісних професійних і непрофесійних вартостей та уподобань), що виникають, перед усім, у спілкуванні між замовником і митцем (проектувальником і художником-оформлювачем), між професіоналами різних рівнів й позицій у сфері архітектурно-мистецької (проектно-дизайнерської) діяльності: архітектор - архітектор, архітектор – художник, архітектор – теоретик, архітектор – критик; архітектор – адміністратор; між професіоналами й аматорами, між пересічними споживачами : глядач – глядач, хазяїн – гість, хазяїн – сусіда, всередині сусідської громади тощо. Ці людські комунікативні відносини переносяться й на самі твори мистецтва, архітектури й урбанізму, запрошують і змушують замовника-споживача, туриста-споглядача, мешканця-споживача, численних посередників до посиленого пошуку відповідності власних «самоіндетифікаційних» кодів різноманітним, багатозначним і багатоскладовим (багатошаровим) кодам оточуючого середовища. Архітектура великою мірою перетворюється на гру (сенсами й значеннями), - між іншим, великою мірою – комерційну.

Звідси й пильна увага до теорій семантики (семіотики), до визначень сенсу й значень тощо.

Головною метою « нової еклектики » стає не абстрактне ідеалізоване радикальне «поліпшення», рішуча «модернізація» - революційне «оновлення», але – перед усім - створення зрозумілого споживацького середовища.

Іншим боком постмодерного руху є створення (й, головним чином, - запозичення) численних «внутрішньокомунікаційних» кодів, що функціонують всередині професійних архітектурно-мистецьких сфер, всередині професійної сфери урбаністичного дизайну тощо.

Хронологічні рамки періоду постмодернізму в архітектурі умовно охоплюють 1970-1980-і роки. Це пов'язано «не так з проблемами зміни стилевих і формотворчих засад архітектури, як з принциповими змінами в архітектурній думці, викликаними радикальною переоцінкою цінностей в архітектурній свідомості». Найбільш виразно це простежується у творчості найвидатніших представників напрямку.

Складність постмодернізму полягає у прийнятті множинного кодування без скочування до компромісів й мішанини; шлях до цього лежить через «partiципaційне» проектування [тобто – співучасть споживача архітектури в процесі проектування], що до певного ступеня підпорядковує проектувальника кодам, які не є його власними, але робить підлеглим таким чином, що він може поважати їх.

Чарльз Дженкс:
«Мова архітектури постмодернізму»

Роберт Вентурі (нар. 1925)

«Великий провозвісник й майстер-духовний речник постмодернізму в архітектурі», - виявився чи не найпершим, хто звернув увагу на необхідність радикального перегляду професійних вартостей на фоні кризи функціоналізму. Цьому було присвячено його відому «програмову» книгу «Складність і протиріччя в архітектурі» (1966), яка разом з роботами Ч. Дженкса заклала теоретичну основу архітектурного постмодернізму, - такі ж значимі й етапні для сучасної архітектури свого часу були твори Ле Корбюзьє.

Зміщення уваги архітекторів до поп-арту – одне з нововведень Вентурі. Він порівнює Рим і Лас-Вегас, абстрактний експресіонізм і поп-арт, Вітрувія й Гропіуса, Міс ван дер Рое й «Макдональдс», Скарлатті й Бітлз, - у цьому підході легко змішуються усі часи, стилі й жанри щоб зробити виразною ідею архітектури постмодернізму, для якого вже нема відмінності між минулим і сьогоденням й між глобальними культурними (Європа-Америка-Схід). Усе є простором для видостання цитат.

Докоряючи архітектурі модернізму в надмірній цілісності, прямолінійності, ясній простоті, безлику й нудності, Вентурі віддає перевагу гібридним, викривленим, невизначеним, традиційним, протирічним, двосмисленим формам. Віднайдення життєвості полягає у характерній хаотичності й багатстві значень. «Менше - це нудота». (Пор.: «Менше - це більше». – Міс ван дер Рое). Твори Р. Вентурі можна назвати «архітектурою, що йде *навпростець*».

Ключ до розуміння архітектурної постмодерної поетики Р. Вентурі надається глядачеві в осягненні певного “першозмісту” творів, - у створенні, перед усім, апології “складності й протиріч”: це - безладна життєвість, - замість очевидної єдності, непослідовність та двозначність, багатозначність та багатоплановість.

Модерністські етико-естетичні ідеали немов би вивертаються “навиворіт”. Створюється так званий “включний” підхід, що містить ідеї анонімного будівництва та “несамоусвідомленої” архітектури, - з поетизацією потворного й буденного. Об’єктами архітектурної діяльності – за іронічним визначенням Р. Вентурі, - є або “декорований сарай” (“там, де просторові системи і конструкція безпосередньо служать програмі, а орнамент застосовується незалежно від них”), або ж - “качка” (тобто такі споруди, що стають скульптурами), - де “архітектурні системи простору пригнічені й спотворені всеохоплюючою символічною формою” (на честь будівлі у формі качки з праці П. Блейка).

Проекти приватних будинків фірми “Вентурі і Раух”: Такер-хаус (Катонах, США), Брант-Джонсон-хаус (Вейлі, США, 1977). Ці найпростіші архітектурні об’єкти містять своєрідні визначення постмодернізму – у його вузькому трактуванні, - як зовнішнього кола явищ архітектурного процесу 1970-1980-х р.р., що лежать на поверхні, й - у широкому трактуванні, тобто – концентрації прихованого внутрішнього змісту, сутності архітектурних явищ. Отож, - з суто зовнішнього боку - “потворно деформовані за масштабом й водночас сентиментальні й буденні, іграшкові й показово символічні, недоладні й грубуваті фронтони”, утворені найпростішими геометричними фігурами, - трикутниками, колом, напівциркульною аркою. Однак за власною сутністю – це втілення поетики майстра, - ідеї “потворної й буденної архітектури”, безликого скромно декорованого “укриття”, придатного для подальшого обживання його споживачами. Згідно авторській концепції “хаосу як архітектури” (вперше сформульованої у книжках архітектора “Уроки Лас-Вегаса” й “Уроки Левіттауна”), архітекторів слід вчитися в середовища, яке складається природно – витворюється власниками, а не професіоналами.

Франклін-корт, - Меморіальний комплекс Б. Франкліна у Філадельфії (разом з Раухом, 1972-76): відкритий каркас з неіржавіючої сталі лише приблизно фіксує контури старого особняка Франкліна, а «сад сюрпризів» зберігає об’єкти, пов’язані з його пам’яттю. Оточуючі будинки відреставровано.

Майкл Грейвз

Портленд-білдінг, - будівля комунальних служб у м. Портленд (1979-82) – «один з найгучніших постмодерністських об’єктів у США», - «неможлива будівля»: накладний фасад анітрохи не відповідає функції, гіпертрофовані класичні елементи –

пілястра з замковим каменем – підкреслено символічні й винятково-незвичні. Строкато розфарбований куб став чудовим втіленням вентуріанської ідеї «декорованого сараю».

Критики назвали його «собачою конурою в стилі Міккі-Маус-класицизму». - «Мій будинок скидається тут на прибульця з Марса» - казав сам Грейвз. Втім, попри критику з різних боків, городянам будинок припав до смаку. Архітектурна громадськість не приховувала захоплення «модерністським класицизмом» Майкла Грейвза й зробила висновок: «У кожному разі портлендський будинок займе стійке місце в історії».

Чарльз Мур

Замість доричних, іонічних та коринфських колон ми додали «делікатесний ордер»...

Ч. Мур

(з коментарів до проекту «П'яца л'Італія»)

П'яцца л'Італія у м. Нью-Орлеані (разом із арх. В. Херсі, 1976-1979), спроектована й збудована на замовлення представників італійської діаспори міста, у застосованій проектній методиці свідомо й “цінічно” (чи, радше, відверто) уособлює на поданому місці “театралізоване хитромудрування” й “дешевий шик”: декоративний “іконографічний” басейн з “чоботом” Італії у ньому, іронічні репліки велетнього ордеру церкви Сан-Андреа Борроміні, виконані з використанням неіржавіючої сталі й створенням “ордерних атракціонів”, - на зразок фонтанів-“ветопів” [тут – певна й характерна для постмодерну мовна гра, - wetop, - від англ.: wet – мокрий, сирий; може, було б краще перекласти це як *мокрон?*], шаржованих макаронів та пародійованими авто-іронічними зображеннями, - фонтануючим або з висолопленням язиком тощо. До 1980 р. комплекс майдану Італії було доповнено - відповідно задумові Ч. Мура - “Аркою Лафайєта” (арх. Хіард), яку встановлено на завершення вулиці, названої ім'ям цього ж діяча часів Війни за незалежність США. Вузький проріз арки створює враження збільшення простору п'яцци, але ця свідомо створена ілюзія нівелюється іронічною побудовою тектоніки.

Кресдж-коледж, Каліфорнійський університет, Санта-Круз (Разом з Вільямом Тернбуллом, 1972-74): “звивистий шлях прокладено по лісі червоного дерева, кожний майданчик має окремий акцент, що визначає “місце”. Будівлі встановлюють власні осьові й ритмічні системи вздовж г-подібного маршруту. Відчуття місця підкреслюється концентрацією на обидвох кінцях комплексу протилежних видів діяльності, - пошта й вхідна площа з одного боку й зона зібрань – з іншого... Простір “струменить”, - типовий “гвинтоподібний” простір постмодернізму.”

Стерлінг Джеймс

Музей сучасного мистецтва – мистецька галерея у Штутгарті (Німеччина, 1977-1984) є прикладом характерної для постмодернізму *“гри в архетипи”*. Концептуально важливим *“шляхом до Штутгарту”* були конкурси на художні музеї у Дюссельдорфі й Кельні.

Умови конкурсу передбачали відтворення у невисокій споруді *“стежки”* впоперек ділянки для підтримки *“духу місця”*. Переможець, - англійський архітектор Стерлінг, - створив розпластану безфасадну композицію, *“розчинену”* у просторі.

Комплекс нової галереї розміщено на кількох платформах-терасах, що постають одна над одною й частково перекриваються. Перша, найрозвинутіша за площею, платформа - з гаражем під нею - ніби розширює вулицю, компенсуючи дефіцит пішохідного простору, й водночас послугує своєрідним підіумом-основою, де згруповано різновеликі приземкуваті об'єми своєрідного *“акрополю”*, де явно домінують два архетипи – *“палаццо”* й *“ротонда”*. З цієї основної платформи влаштований вхід до будівлі, звідси ж рампи-пандуси й сходи ведуть до наступного рівня просторої *“тераси скульптур”*, де домінує барабан ротонди з гіпертрофованою викруткою *“єгипетського”* карнизу. Ще вище простір охоплено розкритими П-подібними в плані корпусами саме галереї з гранично скромною архітектурою.

Комплекс ніби *“розчиняється”* в оточуючому середовищі, - з декларованою автором свідомою відмовою від будь-яких претензій на *“особість”* й домінування у місті. *“Де ж фасад?”* – лунали критичні запитання авторів. У навмисній *“безфасадності”* і є прояв принципово нового рівня архітектурного мислення – *контекстуального*. Майстер дарував місту постсучасний шедевр: у перші півроку після відкриття нова галерея у Штутгарті піднялася з 52 на 3 місце за популярністю серед глядачів та відвідувачів у ФРН.

“Стежина” крізь комплекс передбачає послідовне розкриття різних образів – прихованих й відкритих архітектурних архетипів: *“Акрополь”*, *“палаццо”*, *“ротонда”*. У проекті Стерлінга міститься постмодерністська *“гібридність”*, явлена у змішуванні першоджерел: цитування планувальних схем й просторових вирішень вілли Адріана, рафаелевої вілли Мадама, палацу Карла V в Альгамбрі, мотиви Е. Л. Булле, музейного шедевру К.-Ф. Шинкеля тощо; на додаток у композиції містяться ще й зумисні *“рознесеність у просторі”* й *“безфасадність”*. Стерлінг відмовляється від претензій на домінування архітектури музею у міському середовищі, - розчиняючи її в оточенні.

На думку Ч. Дженкса, кожний віковий прошарок знаходить *“своє”* у штутгартському комплексі, - у практично нескінченній складній грі асиметрії в симетричному цілому, у сполученні хай-теку з численними ретроцитуваннями, - свідченнями *“освіченого плюралізму”* автора.

У творчості Стерлінга присутні два характерних для післясучасного руху полярних аспекти: *“абстрактне”* й *“репрезентативне”*. *“Абстрактне”*, - писав архітектор, - це стиль, пов'язаний з сучасним рухом, - мова, яка бере початок у кубізмі, конструктивізмі, манері *“Де Стил”* й усіх *“ізмах”* нової архітектури. *“Репрезентативне”* пов'язано з традицією, вернакуляром, історією, впізнанням знайомого й взагалі – з проблемами архітектурної спадщини. Лише останнім часом обидва аспекти присутні й взаємно врівноважені в єдиній і кожній споруді”.

Роберт Стерн

Резиденція **Вестчестер-хаус** (Армонк, Нью-Йорк, разом з арх. Джоном Хегменом, 1974-76) - “Фрагментарі знаки, що мають відношення до класичної архітектури, Ф. Л. Райта й Тоскани (світла охра з тонкими червоними карнизами).”

Стенлі Тайгерман

Значний архітектурний пласт постмодернізму пов’язано з використанням метафоричних можливостей архітектурної форми.

Як зауважує Ч. Дженкс, - “духовна функція архітектури залишається, тому постмодерністський архітектор, кристалізує власний духовний світ навколо можливих, “підручних”, метафор... Більшість архітектурних метафор – приховані й змішані. Заяложена метафора походить від органічної традиції модернізму й дуже тісно пов’язана з образом тіла й спорідненістю людини з природою й тваринним світом. Архітектурна метафізика використовує прямі порівняння. Тіло людини, його обличчя, симетрія тваринних форм стає основою для метафізики, яку люди вважають безпосередньою”.

Дейзі-хаус, Індіана (1976-77): букв.: “дім-маргаритка”, або ж “першокласний дім”; план і частини фасаду, що “відтворюють з різним ступенем витонченості відомі частини анатомії чоловіка й жінки”. Виправданість такої форми пов’язано з побажанням клієнтів До тієї ж галузі іронічного споживацького формоутворення належать численні “фейс-хаусіз” (“будинки-обличчя”).

Пітер Ейзенман

Внесок архітектора у концептуальний доробок архітектурного постмодернізму полягає у ретельному вивченні нових формальних й суто раціоналістичних засобів формоутворення, які є спробою продовження їх можливостей за межі суто функціоналістичних прийомів. Перед усім, це втілено у серії формальних композицій та реалізацій під гаслами “Будинок”, де продовжуються складні формально-композиційні трансформації.

Будинок III для Роберта Міллера, Лейквіл (1971): “Обережне протиставлення під кутом у 45° – структури, об’єму, функції, простору, меблів та решти, де ви шукаєте й чекаєте на присутність чи відсутність діагоналі. Це – *архітектура значення*, де ви можете стежити за грою, якщо знаєте, що власне мається на увазі...”

“Деякі малюнки, за допомоги яких створювався цей дім, “стадіально” експонують решітку колон (3), різкучі стінові площини (5), головні опозиції між двома решітками під кутом у 45° (6), концептуальну решітку коробчастого простору (7). Фасади “відзначають” деякі трансформації інтер’єру лише коли роздивлятися їх з діаграмами у руках у супроводі довгих роздумів. Ця архітектура потребує доповнюючого тексту, аби бути вповні зрозумілою.”

Будинок VI для Франків, Вашингтон, Коннектикут (1975): формальну композицію побудовано на основі зіставлення “реальних” і “фактичних” площин, що орієнтують рух і сприйняття, - у сполученні з “реальними” й “фактичними” сходами; а також – на основі “присутності” й “відсутності” решітки колон. Про суто нормальний характер композиції свідчить, що “відсутня” колона проходить крізь стелю, покрівлю й підлогу й навіть поділяє навпіл подружнє ліжко. Первинно проріз відкривав-

ся просто у гостину на нижнім поверсі. Формальний задум було підкреслено кольоровим вирішенням: так, колони фарбувалися у різні відтінки сірого й білого, щоб продемонструвати різні умови їхнього використання; фальшиві сходи було пофарбовано на червоно - на противагу зеленому кольорові справжніх сходів й на позначення заборони чи дозволу руху. Знову – архітектурний простір як запрошення до витонченої гри за встановленими архітектором правилами.

Контрольні запитання:

1. Надати змістовне визначення поняття “новий еклектизм” відносно головних особливостей творчих архітектурно-мистецьких методів постмодернізму.
2. Перелічити головні архітектурно-мистецькі прийоми видатних майстрів архітектури постмодернізму.
3. Які головні ознаки постмодерної ситуації?

Рекомендовані джерела: [1 – 2, 5; 2 – 65, 79, 93;]

Лекція 14. Архітектурна деконструкція. Радикальний перегляд основ архітектурної теорії у концепції архітектурної деконструкції.

Концептуальні проекти та їх реалізації. Парк де ля Війетт у Парижі.

Теоретична творчість Б. Чумі. Подолання розривів між теорією і практикою. Творчість П. Айзенмана та З. Хадід

Архітектурна деконструкція

... Деконструктивістська архітектура походить з сучасного філософського напрямку, відомого під назвою “деконструкція”... “Деконструкція – це не “руйнування” і не “розчинення”. Навпаки, сила деконструкції в тому, що вона ставить під сумнів цінність таких категорій, як гармонія, цілісність, стійкість і натомість пропонує інший погляд на споруду... Архітектор – деконструктивіст – це той, хто позначає у споруді внутрішні, притаманні їй дилеми.

Марк Віглі:

“Деконструктивістська архітектура”

Парк ла Війетт підтримує програмовані нестійкість та непостійність... Ані переповненість, ані рясний достаток, однаке, навзамін, – “пуста”, “порожнеча”, назаповненість форми.

Бернар Чумі

Післясучасний світ виявився суспільством конфліктів, що не мають засобів до негайного й простого розв’язання. Виразові саме цих загрозливих тенденцій послуговує культура й філософія, мистецтво й архітектура деконструктивізму.

Деконструктивізм отримав власну назву за основним принципом аналізу тексту, що практикувався Ж. Дерідою (нагадаємо, - в якості текстів можна розглядати й будь-які архітектурно-мистецькі твори). СENS «деконструкції» у загальних рисах визначається у виявленні внутрішньої суперечливості тексту й відшукуванні в ньому прихованих і непомічених «остаточних сенси» і кліше. Послідовники Деріди

відкидають можливість єдино правильної інтерпретації тексту й відстоюють тезис неминучої помилковості будь-якого його прочитання. При цьому засуджується практика «наївного читача», який намагається віднайти у художньому творі нібито (ніколи не присутній в ньому) один-єдиний й об'єктивний сенс. Відчитання твору має наслідком активну його інтерпретацію з боку читача. Кожний читач оволодіває твором й накладає на нього певну схему «сенсу». Деконструктивісти пропонують «критику-читачеві» віддатися «вільній *«грі активної інтерпретації»*», що за їх уявленнями повинно відкрити перед критиком *«безодню»* можливих значень.

До архітектури деконструктивізм надійшов з літературно-критичної практики *постструктуралізму* - перед усім, у перегляді системи архітектурних понять. Таким став найвідоміший деконструктивістський проект-реалізація «Парк де ла Війєтт» у Парижі (1982-).

Творчість провідних архітекторів напряму:

3.6.1. Заха Хадід [Z. Hadid] (нар. 1950)

Архітектура – фізичний та разом ідеальний посередник у зв'язку різних світів і місць.
Заха Хадід

Після випуску з Американського Університету в Бейруті Хадід навчалася в Архітектурній школі Архітектурної асоціації в Лондоні, де її викладачами були Рем Колхас та Еліа Зегеліс.

Практику відкрила 1979 року в майстерні Р. Колхаса, а в 1980 р. заснувала власну фірму.

Творчість З. Хадід починає набувати міжнародне визнання у 1999 р., коли почалося будівництво Центру сучасного мистецтва Розенталя у Цинциннаті (США, - відкрито 2003р.) Відтоді починається всесвітнє покликання архітектора, - перемоги в численних конкурсах, проектування й будівництво її - несхожих на решту - споруд, лекції й майстер-класи у багатьох країнах світу. Вершиною її визнання став приз Прицкера, - вперше лауреаткою архітектурного «нобеля» стала жінка.

Сама Хадід полюбить підкреслювати власну близькість до ідей Казимира Малевича, з його архітектонами, та Ель Лисицького. Фірмові прийоми Хадід – крайнощі у формоутворенні, викривлення-деформації й дисонанси.

«Я повірила в те, що будівлі можуть висіти у повітрі, - пояснює устремління власної творчості «королева деконструкції», - тобто, *виглядає* це так, нібито вони не торкаються земної поверхні.

Зараз будіваельні технології розвиваються в двох напрямках: ...стилістичному й конструктивному. Гадаю, - не слід використовувати технології для декорування, цікавіше будувати споруди, де інженерна складова стає невидимою. Наприклад,

колони непомітні не тому, що в будівлі відсутня структура, а тому, що цю структуру спроектовано по-іншому».

У розвиткові власної творчості З. Хадід наблизилася до використання ідей «ландформ», - поширеного нині напряму світової архітектури. «Кожний мій проект – своєрідний ландшафт; важливо, яким чином в цьому ландшафті розміщено необхідні елементи, яка буде його топографія, який буде кут падіння світла. Архітектор повинен продумати, чи буде людині просто орієнтуватися в ньому...

Втім, у проекті повинна бути присутня значна складова дивного. Проект, як правдивий об'єкт бажання, повинен ввижатися загадковим, - ніби незнайома територія, що очікує на відкриття й дослідження».

Найновіші проекти й реалізації архітекторки нагадують поверхні геотектоніки, - штучні надландшафти (наприклад, - проект комплексу водних стадіонів у Лондоні).

3.6.2. Даніель Лібескінд [D. Libeskind](нар. 1946)

Творчість архітектора демонструє дуже характерну особливість сучасної деконструктивістської архітектурної думки, що знаходить вираз у міждисциплінарному підході й критичному переосмисленні архітектурної діяльності.

Майбутній архітектор вивчав музику в Ізраїлі й США (він є диригентом й віртуозним музичним виконавцем) і в подальшому використовував музичні знання у концептуальних пошуках. Має дві архітектурні освіти, - першу отримав у Нью-Йорку (1970), другу – в Есексі (Англія, 1972), - за спеціальністю “історія й теорія архітектури”. Один з сімох архітекторів, які брали участь у виставці “Архітектура деконструктивізму” (1989). Просторами його високопрофесійної творчості є, крім архітектури, філософія (“новий модернізм”) й музика (постановництво й диригування).

Власні теорії архітектор втілює у проекті-концепції “Край Берліну” (1987) та Єврейському музеї в Берліні (1999-2000). Останній проект деформує чітку променеву геометрію класицистичного Берліну. В основу покладено потужні за власною трагічністю метафори Холокосту, що створюють лабіринтоподібний простір зовні (поле-монумент, складене різновисокими стовпами) й всередині, - тут фігурки-уламки символізують кожного знищеного єврея.

Деконструктивістська концепція Імперського воєнного музею в Манчестері (2001) втілює ідею “рукотворного хаосу”, створеного воєнними протистояннями (в основу образу покладено метафору “збирання черепків”, - уламків, що лишилися від зруйнованої війнами Земної кулі). Ця метафоричність присутня навіть в інтер'єрах, - у вигнутій похилій площині полу.

Контрольні запитання:

1. Визначити головні громадські й творчі засади методу деконструкції.
2. Які принципові зміни в архітектурних теоретичних уявленнях знаменують розробка й реалізація проекту Парку де ла Війєтт?
3. Які головні прийоми подолання розривів між архітектурною теорією й практикою застосовують найзначніші майстри напряму деконструкції?

Рекомендовані джерела: [1 – 2, 5; 2 – 94, 107, 108;]

Лекція 15. Архітектура “Нової архітектурної парадигми”
Оформлення теоретичного плюралізму “нової архітектурної парадигми” як
наслідок неоглобалістичних тенденцій. Головні напрями альтернативного
розвитку архітектури й містобудування на прикладі творчості Н. Фостера,
Ф. Гері, С. Калатрава, Д. Лібескінда та ін.

Однією з головних ознак настання часів “нових архітектурних парадигм” є всесвітня розповсюдженість творчості найбільших представників напрямів, що ці парадигми експонують і складають, швидке розповсюдження новітніх ідей і таке ж швидке оновлення “творчого ландшафту”. Це означає не лише швидку й гнучку еволюцію творчості кожного окремого майстра, але й несподівані продовження кожного окремого напрямку, раптову реалізацію колишніх фантастичних ідей та проектів тощо.

3.7.1. Сер Норман Фостер [N. Foster] (нар. 1935). Еволюція ідей «хай-теку»¹

Диплом архітектурної школи Йельського університету Н. Фостер отримав у 1962 р., і вже 1967 року заснував власну, нині всесвітньовідому, фірму «Фостер асошіейтс». Висхідними творчими принципами архітектора стала *«природно-технократична»* естетика Б. Фуллера (з яким Н. Фостер був особисто зайомий), - разом зі стилістикою «хай-теку», засвоєною ще підчас співробітництва з одним з її основоположників, - Річардом Роджерсом.

Архітектором, разом з численними іншими майстрами, зформовано власний творчий напрям, що поєднує технічні новації з образністю, а іноді навіть - екстравагантністю. Творчість під гаслами «хай-теку» еволюціонувала від іронічно-пародійного «поп-артизму» до нового епічного монументалізму.

Відповідно загальновизнаному визначенню (Ч. Дженкс), - хай-тек є безпосереднім продовженням пізнього модернізму, що перетворився на новий (оновлений) модернізм. Цей невід’ємний напрям «нової архітектурної парадигми», - попри усі декларації про остаточне завершення модернізму, - позначений елітарним професіоналізмом, «складною простотою», гіперболічно-метафоризованою скульптурністю форми, - разом з анти-історичністю, монументальністю й вишуканою технологічністю структур. «Немонументальні монументи» Р. Роджерса й Н. Фостера викликали численні продовження в інших майстрів.

[1 - hi-tech, - від англ. high technologies – високі, або ж просунуті, - тобто розвинені, - технології. Пов’язаний з високими технологіями архітектурно-дизайнерський напрям є перехідною ланкою від ідей раннього експресіонізму-футуризму – через техніцизм сучасної архітектури (функціоналізму) - до постмодернізму й далі – архітектури “нової парадигми”. Характерними рисами “хайтеку” є: надсучасність, гранична індустріальність та оновлена геометрія. Творчість хайтеку представлено переважно англійськими майстрами: Норманом Фостером, Річардом Роджерсом, Ніколасом Гримшо (Гримшоу), а також, – частково, - Джеймсом Стерлінгом та італійцем Ренцо Піано.]

Втім, на становлення концепцій «хай-теку» дуже вплинула й діяльність англійського угруповання 1960-х р.р. «Аркігрем» [Archigram], об'єднаного навколо однойменного часопису. За методами власної роботи, - перенесенням ідей поп-арту й наукової фантастики до архітектури, - учасники угруповання розвивали, власне, постмодерністський напрям. Найактивнішими членами групи «Аркігрем» були Пітер Кук [P. Cook], Уоррен Чок [W. Chock], Рон Херрон [R. Herron], Майкл Уебб [M. Webb], Девід Грін [D. Green] й Деніс Кромптон [D. Crompton].

Один з прихильників ідей «Аркігреду», - Седрик Прайс, - висунув концепцію *«недетермінованої архітектури»*, що послідовно відкидає монументальність, традиційну образність, - взагалі стабільну форму. Замість звичної архітектури пропонувалося поняття «обслуговування», що забезпечило б абсолютну свободу поведінки споживача. (У цьому доводилися до абсурду модерністські уявлення про архітектуру - шляхом пародійно-іронічного ставлення до об'єктів критики. Пізніше в «Аркігреді» складається концепція міста не як архітектурної системи, але як сукупності доволі різноманітних людських стосунків.

Було створено серію *«позаархітектурних»* проектів, де висхідні технічні ідеї у технологічному експерименті доводилися до гротеску. У засобах оновлення графічної виразності учасники «Аркігреду» використовували сполучення підкреслено витончених інженерних креслень з елементами маскульту в їх тлумаченні (комікси). Формувалися нові архітектурні метафори: «драйв-ін-хоум» (дім, куди не входять, а в'їздять), «дім-одіж», - на зразок космічного скафандру, - упакування людського тіла. «Аркігреду» не перший пророкував перетворення міста на розсип окремих замешканих капсул серед природної ідилії. Нагадаємо, - дуже схожу ідею було використано ще наприкінці 1920-х р. р. молодим радянським авангардистом Крутиковим у дипломному проекті «Летючого міста». Проте, в англійських послідовників модерністського авангарду місце багатообіцяючих мрій посів чорний гумор.

Пересувні, рухомі будівлі «Аркігреду» (*«крокуюче місто»*, *“plug-in-citi”* - *«штепсельне»*, або ж - *«розеткове» місто*) перетворилися на концепцію «підготованих до вжитку фабричних деталей», з яких замовник може добирати будь-які й довільно «вставляти», тобто згромаджувати у споруді.

Саме з творчих прийомів «Аркігреду» до «хай-теку» перейшло яскраве фарбування. До архітектурних теорій почало впроваджуватися фантастичне й ірраціональне. Цілком фантастичні проекти Поля Меймона [P. Meymon], Паоло Солері [P. Soleri] та Йони Фрідмана [Yona Friedman], - з їхніми «містами-супермостами», «містами-кратерами», «містами-надпірамідами», що розпростерлися у повітрі над старими поселеннями й ландшафтами, плывуть по водах (*“floating citi”*) або укриті під землею. - За якихось три десятиліття майже усі ці нестримні фантазії отримують несподівані

втілення у творах різних архітекторів, - з використанням різноманітних новітніх технологій, що не були розвинуті у часи їх попередників. (Зокрема, ідею «плаваючого міста» вже втілено у суднобудівному конвеєрі, а курортно-розважальні пливучі океанські комплекси вже формують нову структуру над комфортних поселень на воді в найоптимальніших природно-кліматичних умовах).

Однією з перших втілених споруд “хай-теку” вважають Центр мистецтв імені Помпиду в Парижі (1977, арх. Р. Роджерс та Р. Піано), - простий структурний об’єм у яскраво кольоровій павутинні інженерних комунікацій, які доти сором’язливо ховалися всередині. Після спорудження будівлю стріло суворе несприйняття критиків, але тепер вона опинилася таким же туристичним атракціоном, як і Ейфелева вежа.

Першу в Англії споруду “хайтеку”, - будівля компанії “Ллойд” у Лондоні було завершено 1986 року (арх. Р. Роджерс).

Міжнародна слава прийшла до Н. Фостера з втіленням принципів “хай-теку”, - архітектури “високих технологій”, що знаходяться поза межами традиційної будівельної індустрії. Майстер скористався досвідом проектувальників надзвукового повітряного лайнера “Конкорд”, запозичив суперструктури NASA [національної аерокосмічної адміністрації США], вперше втілені у корпусі вертикального монтажу ракет-носіїв на космодромі ім. Д. Ф. Кеннеді (мис Канаверал, США), використав принципи конструкцій збірних мостів й шляхопроводів, розроблених військовими інженерами для термінового пропуску важкої бронетанкової техніки.

У висотному корпусі Шанхайського банку в Гонконзі, (1981-86) використано стовбурово-мостову, або стовбурово-ростверкову конструктивну систему (схожу за принципами на конструктивні надструктури японських метаболістів).

Після завершення споруди, де втілено ці принципи, архітектор, який очолює найпотужніше проектне об’єднання (нині в ньому співробітничає більш як 500 висококласних спеціалістів, ще сотня додається в разі термінових потреб проектування), створює нові масштабні структурні метафори. В дедалі вишукано-витончених й вибагливих образах ці споруди експонують, яким чином наукові й інженерні технологічні досягнення, перевтілені архітектурною думкою, стають метафоричними “знаковими” спорудами. Такими є, зокрема будівля Лондонської мерії (“Сіті-холл”, або ж “яйце”, - 2002), де складна внутрішня структура комунікацій, разом з виразною “краплевидною” скляною зовнішньою оболонкою, перетворюється на своєрідний громадський атракціон, розташований на березі Темзи поруч із Тауерським мостом (“Tower-Bridge”). “Похилу краплину” мерії таким чином обернено до сонця, щоб температура всередині зберігалася оптимальною. Будинок мерії – саморегульований екологічний пристрій для охолодження повітря й підігрівання води для себе. Будівля не потребує кондиціонування, зовнішніх джерел води й електроенергії. Це ще й

різновид “*транспарентної*” – прозорі – архітектури, своєрідний дизайнерський символ “прозорості” міської влади. Тут архітектура “хайтеку” отримує множинну семантику, - *полісемантику*, характерну для “нової парадигми”.

Теж неподалік від Тауеру піднявся ще й широковідомий нині хмарочос лондонського представництва компанії “Свісс Ре” (1997-2004), що вже отримав низку образних назв: “корнішон”, “ананас”, “ялицева шишка” тощо. Така багатозначна метафоричність ставить твір в один ряд з визначними архітектурними спорудами ХХ ст.

Попри принципову й декларовану антиісторичність, втілені проекти Н. Фостера з реконструкції відомих історичних будівель й комплексів демонструють своєрідне “оживлення класики” засобами хайтеку. Такими є реконструйовані комплекси Британського музею в Лондоні (2000), - зі створенням у його підвір’ї найбільшого в Європі критого культурного простору, - й оновленого Рейхстагу в Берліні (завершено у 1999 р.). Того ж року Н. Фостер одержав “архітектурного Нобеля” – премію ім. Пріцкера). Аналогічний проект підготовано для радикальної реконструкції Пушкінського музею в Москві.

Про життєвість ідей хай-теку свідчить подальша еволюція напряду, перед усім, - відповідно до сучасних екологічних вимог: за умов збереження неісторичних властивостей, архітектура хай-теку намагається сполучитися з природою, увійти з нею не в суперечку, але в діалог. Хай-тек швидко переріс у *біо-тек* й *еко-тек* (пор. з узагальнюючим визначенням Ч. Дженкса: *органі-тек*). Яскравими прикладами біо-екологічної еволюції хай-теку є будівлі численних висотних банківських офісів (“банківських соборів”), що знаменують настання ери відродження багатоповерхових хмарочосів. До недавніх часів такі будівлі вважалися неекономічними з експлуатаційних міркувань, нині вони набувають риси енергоактивної екологічної рівноваги з середовищем.

Втім, Н. Фостер проти однозначного ототожнення його творчості з хай-теком. “Все залежить від того, що ви розумієте під терміном. Якщо у хай-тек вкладається розуміння його як нерозбірливої гонитви за передовою й вибагливою технологією, - просто заради неї як такої, - ми в такому разі категорично відмовимося називатися архітекторами хай-теку”.

3.7.2. Френк Гері [F. Gehry] (нар. 1929)

Випускник університету Південної Каліфорнії, стажувався на курсах урбанізму Гарвардської школи дизайну. Власне проектне бюро відкрив у 1962 р.

Попередниками архітектора можна вважати представників надвиразного символічного експресіонізму, - А. Гауді й Е. Мендельсона. Їхня скульптурна форма є експресивною зовні й всередині. Ф. Гері продовжує пластичні й колористичні традиції модерну, проте, природно, вже на новому рівні технологічних можливостей.

Творчий метод макетування шляхом “спроб і помилок” є основою творчої манери авторського ескізування. “Підгонка за місцем” проходить й підчас будівництва.

Першим твором Ф. Гері, що набув гучного розголосу в світі, є споруда музею Гуггенхейма у Більбао. “Наяда у титановій лусці” опинилася головним атракціоном міста, хоча швидка реалізація виявилася можливою у простому збігові обставин: будівництво співпало в часі з розвалом СРСР, коли вивільнилися й були задешево розпродані немалі запаси стратегічних матеріалів. Зокрема, знаменита власною виразністю відполірована титанова оболонка музею створена саме з російського титану, - інакше й без того дуже витратна будівля просто не могла б існувати.

Загадкова невизначена – майже містична, - метафоричність творів Гері робить неможливим буквально наслідування й примушує суперників у конкурентних змаганнях шукати інші засоби виразності (зокрема, у цифрових - так званих *дигітальних* – технологіях. Сам архітектор, зовсім не хизуючись, винсає, що навіть не знає, як вмика-ти й вимикати комп’ютер. Втім, необхідні технічні операції з розкрою металу для зовнішніх оболонок “об’єктів Гері” неможливі без використання комп’ютерних програм.

3.7.3. Сант’яго Калатрава [S. Calatrava] (нар. 1951)

Є випускником Вищої технічної школи архітектури (Валенсія, 1975), має також інженерного диплома Федерального інституту технології в Цюриху (1979). Там же у 1981 р. відкрив власну майстерню.

“Один з найпокликаніших сучасних зодчих” демонструє віртуозне, мистецьке володіння конструюванням залізобетонних конструкцій (згадаймо “поета залізобетону” О. Перре). Архітектуру Калатрави називають “великомасштабною населеною скульптурою”, - він у власній творчості поєднує інженерію та архітектуру з захопленням скульптурою (ідеї майбутніх споруд майстер перевіряє на стадії ескізного пошуку скульптурними моделями), а натхнення для створення майбутніх архітектурних шедеврів знаходить у власних скульптурах. Метод роботи Калатрави у сучасній архітектурі унікальний (на відміну від лапідарно-спрощеної типізованої методики творення у функціоналізмі). Саме у скульптурі зодчий спочатку випробує власні просторові й пластичні ідеї. Мінімалістські редуковані форми з латуні, бронзи, мармуру, граніту й сталі кидають виклик гравітації й продовжують скульптурні пошуки П. Пікассо й особливо Бранкузі-Бринкуша. (Тут знову вбачається перегук з ідеями створення власних світів та реальностей художників-абстракціоністів з періоду модернізму).

В іпостасі вільного художника С. Калатрава вбачає можливість виразу власних просторово-тектонічних амбіцій “поза жорстких реалій бюджету, умов місцевості, функціональності й вимог замовника”. В цих своєрідних об’ємних “начерках мрії” інтуїтивно передбачено образи, до яких архітектор свідомо наближається у власних наступних реальних проектах. - Своєрідне “віртуальне ваяння” архітектури.

Такий міждисциплінарний синтез, - взагалі характерний для діячів, приналежних до “нової архітектурної парадигми”, - і є основою створення автором його унікальних об’єктів. За проектами С. Калатрави втілено десятки різноманітних за функціями об’єктів: вокзали, віадуки й мости, висотні житлові й офісні будівлі, громадські комплекси. Усі вони поєднані гостро-виразним вирішенням на основі скульптурного розуміння авторської форми у поєднанні з високими технологіями. Творчість С. Калатрави визначено у різноманітні напрямів “нової парадигми” як еко-тек, або ж – біо-тек.

Наймасштабніший з втілених автором є ансамблевий комплекс - “Місто мистецтв і науки” у Валенсії (загальною вартістю у півмільярда євро), який був вперше відкритий для відвідувачів від 1998 р.. Його складено з великомасштабних вишукано-вибагливих скульптурних залізобетонних об’ємів, які нагадують величезно збільшені органічні утворення: мушлю (палац мистецтв королеви Софії), “миготливе око” (напівсфера) тощо.

Ідею “Верткого торсу”, - хмарочосу, зведеного 2005 року за проектом С. Калатрави у м. Мальме (Швеція), було надихано його ж серією скульптур, - “Біжучий торс”. Скульптурну творчість архітектора-інженера можна вважати різновидом віртуального моделювання неіснуючих (а подекуди й неможливих) тектонічних об’єктів. Сам автор у виставках власних творів підкреслює паралелізм між скульптурним задумом й архітектурним втіленням.

Апофеозом “*біокінетичної архітектури*” С. Калатрави є “будівля-птах” музею мистецтв у Мілуоки (Вісконсин, США, - завершено у 2001 р.). З крилами асоціюються розкриті в повітрі величезні сонцезахисні жалюзі, що нагадують власною рухливістю крила злітаючого птаха.

Отже, спільними рисами напрямів “нової архітектурної парадигми” є й залишаються:

- міждисциплінарність науково-художньої основи, - з переважним екологічним ухилом
- несподіваність підсумків творення, - з винайденням й віднайденням галузей *альтернативної архітектури*;
- позитивний (конструктивний) критицизм теоретичних і практичних авторських підходів;
- *полісемантика*, - складна й вишукана метафоричність образної побудови.

Віртуальна, архітектура, або Архітектура кіберпростору

Вперше ідеї віртуального простору (кіберпростору - cyberspace) й віртуальної реальності [virtual reality, - див.: латин. virtus, - потенційний, можливий, доблесть, енергія, а також - удаваний, уявний; realis – речовий, дійсний, існуючий й суттєвий] сформульовано у творчості літераторів напряму “кіберпанк” [cyberpunk], - зокрема, **Вільямом Гібсоном** [W. Gibson, нар. 1948], коли 1984 року було видано його перший роман, - «Нейромантик» [Neuromancer. Див. пер. рос., під назвою: «Нейромант»].

Кіберпростір зображується тут як колективна галюцинація – ілюзія мільйонів людей, поєднаних одні з одними комп'ютерною мережею й занурених у світ електронних графічних даних. Саме ця «ліберальна техноантиутопія», негайно стала прапором руху “кіберпанків” (маргінальної молодіжної контркультури 1970-1980-х р. р.). Було сформульовано поняття кіберкультури [cyberculture] й «віртуальної психології» (“аретейя”). Однією з перших теоретичних праць стала книга Ф. Хемміта “Віртуальна реальність” (1993).

Концепція й практика віртуальної реальності мають доволі різноманітні контексти виникнення й розвитку: окрім молодіжної контркультури, - у комп'ютерній індустрії, літературі (зокрема, - науковій фантастиці), воєнних розробках, космічних дослідженнях, навчально-тренувальних імітуючих системах, мистецтві й дизайні.

Маркос Новак. “Плинна архітектура”

[Liquid architecture,- тобто архітектура, що тече, або жгнучка, така, що піддається змінам, плинна, варіативна; пор. з неточн.: *рідка (жидкая) архітектура*]

Вже на початку 1990-х років ідеї кіберпростору (віртуального простору) потрапили до архітектурної сфери. Дизайнери почали застосовувати алгоритмічні методи до проектування реальних, віртуальних й комбінованих середовищ. Однією з перших робіт цього напрямку став кіберпросторовий мультимедійний проект Маркоса Новака [Novak] “Танок з віртуальним дерев'ям: становлення світів”(1991-1994) Мета проекту полягала в об'єднанні внутрішнього й зовнішнього світів шляхом переміщення з реального простору до віртуального – і навпаки.

Модель кіберпростору, запозичена у В. Гібсона, опинилася основою теоретичних та практичних просторових досліджень. У кіберпросторі можливо проектування ідеально гнучкого середовища, фізика якого ігнорує закони взаємодії сил і гра вітацію. Архітектурні форми, створені у кіберпросторі, віднині підкоряються глядачеві. Таке розуміння, - на думку М. Новака, - звільняє архітектуру від обмежень старої термінології, зумовленої поняттями функціональності й естетики. Його устремління – поетика архітектури, що виникає у потоці ідей.

У власному намаганні поширити рамки архітектурних понять до електронно генерованих просторів, Новак створив поняття “плинна архітектура кіберпростору” й низку пов'язаних із ним термінів: “трансвергенція”, “трансархітектура”, “плинна архітектура”, “траекторна музика”, “замешкане кіно”, “архімузика”, “аллогенеза”.

Останнім часом М. Новак досліджує можливості нано- й біотехнологій – зі створенням гіпотези нової культурної фази, куди ми увійшли саме сьогодні. Новак

Див.: Гібсон У. Нейромант. Роман. / Пер. с англ. – М.: ЭКСМО,

Гібсон У. Виртуальный свет. Роман. / Пер. с англ. – Екатеринбург.: У-Фактория, 2003.

характеризує її як “Створення Чужого” (на відміну від ренесансного “Створення Людини”). У новій тематичній спрямованості її основи й мета відомі: пошук нового досвіду шляхом управління й використання мультимедіа. Підсумком керованої взаємодії між людиною й електронним мультимедійним простором є поява нового середовища, що може виявитися механізмом перетворення свідомості й одержання знань.

У чому відміна «віртуальної реальності» порівняно з “кіберпростором”? Одну поміж них вбачають у тому, що віртуальна реальність як технологія робить можливим кіберпростір як власний “зміст”. Втім, “кіберпростір” та “віртуальна реальність” нероздільні як форма й субстанція, тіло й дух. Проте головна відмінність кібер-простору щодо віртуальної реальності “міститься у якості й розташуванні у контину-мі, що проходить водночас у декількох вимірах”, - у просторах “можливих світів”.

“На одному боці цього континууму містяться світи, найбільш уподоблені до знайомого нам світу. Прикладом таких світів може бути віртуальне середовище, що симулює пересування між архітектурними об’єктами або стимулятор польотів. Об’єкти й ситуації, що тут експонуються, найлегше впізнаються.

Що таке плинна архітектура? Це архітектура, форма якої залежить від бажання спостерігача. Це симфонія простору, яка ніколи не повторюється й продовжує вдосконалюватися.

Ближче до середини цього континууму знаходяться такі віртуальні оточення, які ще містяться у межах законів нашої фізики, але з тієї чи іншої причини не доступні: макро- й мікросвіти, внутрішній простір живого людського організму, поверхня Марса, чорнобильська атомна електростанція, - все це приклади приналежних цьому світові просторов, але доступ до них неможливий без технологій віртуальної реальності. Їх емпірична верифікація можлива лише за допомоги інших технологій, що “розширюють” можливості наших відчуттів. Такими технологіями можуть бути, при-міром, спеціальні скануючі мікросхеми, прискорювачі частинок, космічні зонди тощо.

Ще ближче до кіберпростору в цьому континуумі розміщуються середовища, що існують на перетині теорії й фактів (такі як “великий вибух”, “чорні діри”, світи квантової механіки або вищих вимірів). Ці світи існують на перетині реального й уявного, а єдине їхнє обмеження – відданість тому світові, який ми знаємо.

У самому кінці цього континууму містяться безпосередньо світи кіберпростору. Це “можливі світи”, які створюємо ми самі. Вони не менш повноцінні, ніж будь-який з попередніх, але як найабстрактніша матерія ставлять низку запитань. Що робить той чи інший світ першочерговим? Які види світів можуть існувати взагалі? Яким

чином цей світ відповідає схемі можливих світів? І як цей світ взагалі був спроможний з'явитися з пункту бачення іншого світу?

Архітектура стає плинною, музика – спрямованою, кіно – замешканим, танок – безтілесним.

Тою ж мірою, якою нові якості здаються віддаленими від своїх витоків й одні від одних, вони пов'язані між собою тим, що можна назвати світотворчістю, - створенням світів. Саме *світотворчість*, - на думку М. Новака, - є ключовою метафорою нового мистецтва.”

Головна властивість кіберпростору полягає у його інтерактивності, - тобто замешканості, - у постійній і безперервній взаємодії користувача й електронного середовища, - з численними зворотними зв'язками.

Комп'ютерні технології формують так звані гібридну територію й гібридну територіальність. Властивостями нової територіальності є множинність і поширеність, - з перебуванням у багатьох місцях водночас або багатократно в одному місці.

На відміну від середовища, що сформовано й формується традиційними об'єктами архітектурного дизайну, віртуальне середовище має фундаментальну властивість *безслідного стирання* його електронних копій і моделей.

«Медійна архітектура»

За змістовним визначенням поняття “медіа” (media) як засобів суспільної комунікації, між кожною окремою людиною й суспільством, яке за необхідністю стало *масовим*, створюються, поширюються й розвиваються особливі посередники-“медіатори”, покликані слугувати розповсюдженню й обігові, на відміну від речовини, виробів та енергії, ще й *інформації*. Саме інформаційна царина створює основу функціонування “медіа”.

Перші концептуальні зразки “медійної архітектури” було створено у радянським конструктивізмі (див., наприклад, конкурсний проект Палацу Праці бр. Весніних, - 1923). Власне, усе мистецтво радянського авангарду в умовах 1920-х років було величезним “медійним” текстом, зверненням до трудящих мас, чи, радше, найбільш суспільно активного їх прошарку, задіяного у рішучих перетвореннях.

З оформленням громадсько значущої структури й поняття “мас медіа” формується й ідея “медійної” архітектури.

“Метафізична” архітектура. Метафоричні складові архітектурної творчості

Архітектура – фізичний та разом ідеальний
посередник у зв'язку різних світів і місць.

Заха Хадід

Аналіз ситуацій формування сучасного міського середовища експонує, що для вироблення надійних критеріїв оцінки та засобів його збагачення самих об'єктивних описових та аналітичних (так званих «системних») критеріїв недостатньо. Треба

відшукати таку естетичну царину, де об'єктивні й суб'єктивні критерії органічно поєднуються.

Такою естетичною творчою категорією, - що визначає й вичерпно фіксує водночас і саму суть, і таїну художнього твору, і творчі ідеї, що їх закладено до творів власне митцями, і суб'єктивні відгуки та відчуття, які викликає твір у глядачів, - саме такою центральною категорією виступає *метафора*.¹

Останніми десятиліттями теорія метафори розповсюджується з суто мовно-літературних та риторичних областей застосування в інші сфери мистецтва й суспільного життя: див., наприклад, *метафори концептуальні* – найзначніші у мисленній та мовній діяльності - й такі, що “здатні структурувати світосприйняття людей і певною мірою детермінувати для них інтерпретацію дійсності.”

Метафорика як художній засіб має багатовікову традицію і за власною суттю близька до різноманітної *символіки й алегорії*. Творчі критерії, що надають метафори і митцям, і глядачам як активно сприймаючим суб'єктам, полягають у відкритті вільної гри зі значущими та актуальними суспільними культурними й художніми сенсами. Тому головним критерієм, в даному випадку, - відносно збагачення чи збіднення міського середовища, - буде збільшення чи, відповідно, - зменшення культурного простору свідомих і значущих сенсів і значень, що цьому середовищу надаються. За таких умов головною характеристикою міського архітектурного середовища стає його багатозначність та невичерпність, складність та різноманіття (або відповідні протилежні якісні характеристики).

Отже, головними складовими метафоричної поетики є, по-перше, - часопростір дії [метафори] (водночас - у “реальних,” історичному та культурному, часах і просторах), по-друге, - концептуальні тематизми та, по-третє, - функції [метафори]. Серед останніх відзначимо, окрім тієї, що сприяє підсиленню художньої виразності, ще й *епістемологічну* (тобто - систематизуючу пізнавальну).

Основною характеристикою повноцінного архітектурного середовища є його *багатозначність* й сенсовна *невичерпність*.

Контрольні запитання:

1. Надати змістовне визначення поняття “парадигма” стосовно певного періоду архітектурно-мистецького розвитку.
2. Визначити головні напрями архітектурно-мистецького розвитку у відповідності до застосування принципів “нової архітектурної парадигми”.
3. Порівняти архітектурно-просторовий зміст понять “віртуальна реальність” й “кіберпростір”

Рекомендовані джерела: [1 – 2, 5;]

1 - Metaphora [(грецьк.) - букв.: перенесення] - мовний зворот, *троп* (грецьк. tropos, - тобто “відвернення” від буквального значення): в найширшому сенсі – будь-яка *алегорія*, яку вживають для збільшення образності висловлювання, – запозичення й перенесення на поданий предмет (явище) характерних ознак іншого предмету (явища);

Лекція 16. Заключна. Перспективи подальшого розвитку архітектурної професії на тлі художньої культури початку XXI ст. Особливості формування й розвитку національних архітектурно-мистецьких шкіл.

На початку XXI століття відбувається рішуче й досі небачене “переозброєння” архітектурної професії. Творча й комерційна конкуренція не лише всередині професійного цеху, але й - з численними “сторонніми” дизайнерами й “креативниками”, примушує архітекторів-професіоналів вдаватися до новітніх можливостей цифрових технологій, що створюються, оновлюються й невинно пропонуються до вжитку.

Сучасні майстри архітектурної професійної сфери не лише отримують численних конкурентів, але й самі оволодівають новими галузями дизайну, - зокрема, світло-кольорового, біоекологічного, енергоактивізуючого, ландшафтного тощо.

Втім, значна монополізація програмних засобів й домінування жорстко-конкурентного світу слави “зірок та знаменитостей”, призводять до нового одноманіття середовища “всесвітнього туристичного селища”, тому можливості концептуального “генерування” нових ідей набувають нового значення. Настають часи нового розширення простору Історії, як це вже відбулося двічі, - у XIX та XX сторіччях. Особливого значення така експансія унікальних історичних професійних просторів набуває у національних архітектурно-мистецьких школах, зокрема – українській. Визначення власної неповторної «особливості» на глобалізованому професійному фоні – запорука не тільки розвитку архітектурно-дизайнерських галузей, але й – доповнення світового мистецького різноманіття.

Майбутнє архітектурної професійної сфери є в певних аспектах прагматично-передбачуване й водночас залишається непрогнозованим і несподіваним, - з раптовими й неочікуваними “проривами” до нових інтелектуальних – інновативних - просторів. Завдяки методологічним підходам до архітектурних галузей вже відомо, які складові “історії майбутнього” неминучі, а які залишаться цариною блискучого й несподівано-раптового експериментально-утопічного “креативу”.

Наступає епоха *альтернативної архітектури - аллоархітектури* (віртуальної, імовірнісної, “неможливої”, “невірогідної”) - принципово нових тектонік, освоєння досі незайманих просторів - континуумів альтернативної реальності, що її розпочали більше століття тому ентузіасти авангарду – зодчі й художники “нових світів” власної уяви.

Контрольні запитання:

1. Які особливості організації архітектурного проектування й художнього дизайну відповідають сучасному станові масової культури?
2. Які складові архітектурної професії всередині національної школи стають визначальними на фоні глобалізованого середовища “всесвітнього туристичного селища”?

Рекомендовані джерела: [1 – 2, 5]

Інформаційно-методичне забезпечення

Список рекомендованих джерел

Бібліографічні описи / інтернет адреси		ЗМ, де застосовується
1		2
1. Рекомендована основна навчальна література		
1. Історія української архітектури. – К.: «Техніка», 2003.		ЗМ 2
2. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму. – К.: «Спалах», 1998.		ЗМ 1, 3
3. Всеобщая история архитектуры в 12 т.т., том. 11,12. – М.: 1972.		ЗМ 1, 2
2. Додаткові джерела		
1. Архитектура советского театра. - М.: СИ, 1986.		ЗМ 2
2. Из истории советской архитектуры: 1926 - 1932. – М.: Наука, 1970.		ЗМ 2
1. Из истории советской архитектуры: 1917 - 1925.- М.: Наука, 1963.		
2. Из истории советской архитектуры: 1926 - 1932. Рабочие клубы и дворцы культуры. – М.: Наука, 1984.		ЗМ 2
3. Из истории советской архитектуры: 1941 - 1945. – М.: Наука, 1978.		ЗМ 2
4. Мастера советской архитектуры об архитектуре. (У двух томах).- М.: Искусство, 1975.		ЗМ 2
5. Советское изобразительное искусство и архитектура. – М.: Наука, 1979.		ЗМ 2
6. Абрамов А. Мавзолей Ленина. - М.: Искусство, 1969.		
7. Бархин Г. Б. Архитектура театра. – М.: ГСИ, 1947.		ЗМ 2
8. Бархина А. Г. Г. Б. Бархин. – М.: СИ, 1981.		ЗМ 2
9. Бархин М. Г. Архитектура и город.– М.: Наука, 1979.		ЗМ 2
10. Бархин М. Г. Метод работы зодчего. – М.: Наука, 1981.		ЗМ 2
11. Буров А. К. Письма, дневники, беседы, воспоминания. – М.: Искусство, 1980.		ЗМ 2
12. Буров А. К. Об архитектуре. – М.: ГСИ, 1960.		ЗМ 2
13. Блашкевич Р. Н. А. К. Буров. – М.: СИ, 1984.		
14. Чиняков А. Г. Братья Веснины. – М.: СИ, 1970.		ЗМ 2
15. Хан - Магомедов С. О. А. Веснин. – М.: Знание, 1983.		ЗМ 2
16. Ильин М. А. Веснины. – М.: ГСИ, 1960.		ЗМ 2
17. Гегелло А. И. Из творческого опыта. – Л.: ГСИ, 1962.		ЗМ 2
18. Леонтьев Н.Н. В. З. Власов. – М.: ГСИ, 1963.		ЗМ 2
19. Хан - Магомедов С. О. Илья Голосов. - М.: СИ, 1986.		ЗМ 2
20. Хан - Магомедов С. О. М. Я. Гинзбург. – М.: СИ, 1972.		ЗМ 2
21. Быков В. Е. Георгий Гольц. – М.: СИ, 1978.		ЗМ 2
22. Третьяков Н. Н. Г. Гольц. – М.: Искусство, 1969.		ЗМ 2
23. Ощепков Г. Д. И. В. Жолтовский. – М.: ГСИ, 1955.		ЗМ 2
24. Зайцев А. К. Современная архитектурная графика. – М.: СИ, 1970, 1979.		ЗМ 2
25. Давидович В. Г. Александр Иваницкий. – М.: СИ, 1973.		
26. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. – М.: Прогресс – Традиция, 2002.		ЗМ 2

Продовження списку рекомендованих джерел

1	2
27. Эйгель И. Ю. Борис Иофан. – М.: СИ, 1978.	ЗМ 2
28. Хан - Магомедов С. О. Николай Ладовский. – М.: Знание, 1984.	ЗМ 2
29. Александров П. А. Иван Леонидов. – М.: СИ, 1971.	ЗМ 2
30. Мельников К. С. – М.: Искусство, 1985.	ЗМ 2
31. Хан - Магомедов С. О. Константин Мельников. – М.: СИ, 1990.	ЗМ 2
32. Михайлов С. История дизайна. Том 1. – М.: Союз Дизайнеров России, 2000.	ЗМ 2
33. Оль Г. А. Евгений Левинсон. – Л.: СИ, 1976.	ЗМ 2
34. Малевич К. Собр. соч. в 5 т., т. 2-й: Статьи и теоретические соч. (1924 - 1930). – М.: Гилея, 1998.	ЗМ 2
35. Малевич К. Собр. соч. в 5 т.т., т. 3-й: Супрематизм. Мир как беспредметность. Вечный покой. – М.: Гилея, 2000.	ЗМ 2
36. Малевич К. Художник и творчество. – М.: СХ, 1990.	
37. Малевич К. Чёрный квадрат. – СПб.: Азбука, 2001.	ЗМ 2
38. Скульптура и время. (Вера Мухина). – М.: СХ, 1987.	ЗМ 2
39. Суздалев П. К. Вера Игнатьевна Мухина. – М.: Искусство, 1981.	
40. Быкова Г. Д. Андрей Оль. – Л.: СИ, 1976.	
41. Розанов Е. Г., Ревякин В. И. Архитектура музеев В. И. Ленина. – М.: СИ, 1986.	ЗМ 2
42. Асс В. Е. Архитектор Руднев. – М.: ГСИ, 1963.	ЗМ 2
43. Суздалева Т. Э. Н. А. Троцкий. – Л.: Лениздат, 1991.	ЗМ 2
44. Яралов Ю. А. Таманян. – М.: ГСИ, 1950.	ЗМ 2
45. Минкус М. И. А. Фомин. – М.: ГСИ, 1953.	ЗМ 2
46. Лисовский В. Г. И. А. Фомин. – Л.: Лениздат, 1979.	ЗМ 2
47. Славина Г. Владимир Щуко. – Л.: Лениздат, 1978.	
48. Афанасьева К. Н. А. В. Щусев. – М.: СИ, 1978.	ЗМ 2
49. Дружинина. Зодчий А. В. Щусев. – М.: 1953.	ЗМ 2
50. Соколов И. Б. А. В. Щусев. – М.: ГСИ, 1952.	ЗМ 2
51. Крусанов А. В. Русский авангард. (В трёх томах) – М.: НЛЮ, 2002.	ЗМ 2
52. Груза И. Теория города. – М.: СИ, 1972.	ЗМ 2
53. Паперный В. Культура Два. – М.: НЛЮ, 1996, 2006.	ЗМ 2
54. Хан-Магомедов С. О. Мавзолей Ленина. – М.: 1972.	ЗМ 2
55. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС: 1920 – 1930. – М.: 1995.	ЗМ 2
56. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. – М.: СХ, 1996.	ЗМ 2
57. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. – М.: 1995.	ЗМ 2
58. Хан-Магомедов С. О. Юго - ЛЕФ и конструктивизм. – М.: 2002.	ЗМ 2
59. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм. Концепции формообразования. – М.: 2003.	ЗМ 2
60. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). – М.: 2007.	ЗМ 2
61. Хан-Магомедов С. О. Рационализм – «формализм». – М.: 2007.	
62. Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. – М.: Прогресс, 2007.	ЗМ 1, 2
63. Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. - М.: НЛЮ, 2007.	ЗМ 2
64. Яралов Ю. С. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. – М.: СИ, 1971, 1986.	ЗМ 2
65. Сборники: Архитектура Запада –1, -2, -3, -4. - М.: СИ, 1972, 1973, 1983, 1986.	ЗМ 2
66. Аалто А. Архитектура и гуманизм. – М.: 1978.	ЗМ 2
67. Андреева Н. Постмодернизм. СПб.: Азбука-классика, 2007.	
68. Бэнем Р. Новый брутализм. – М.: СИ, 1973.	
69. Бэнем Р. Взгляд на современную архитектуру. Эпоха мастеров. - М.: СИ, 1980.	ЗМ 2
70. Вуек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века. – М.: СИ, 1990.	
71. Гозак А. Алвар Аалто. – М.: СИ, 1970.	ЗМ 2
72. Гидион З. Пространство. Время. Архитектура. - М.: СИ, 1973, 1976, 1979, 1984.	
73. Гольдштейн А. Франк Ллойд Райт. – М.: СИ, 1973.	
74. Гольдзамт Э. Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. – М.: СИ, 1973.	ЗМ 2
75. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. – М.: СИ, 1992, 1994.	ЗМ 2
76. Грушка Э. Развитие градостроительства. Братислава: 1973.	ЗМ 2

Продовження списку рекомендованих джерел

1	2
Перелік Інтернет-сайтів Пошук проводиться кожним окремим студентом за ключовими словами, обраними у відповідності до мети реферативної дослідницької роботи з курсу (див. відповідні рекомендовані теми рефератів у Методичних вказівках з самостійної роботи).	
3. Методичне забезпечення	
1. Мухортов М. Л. Конспект лекцій та Методичні вказівки з самостійної роботи з курсу «Теорія й критика сучасної архітектури». – Харків: ХНАМГ, 2013	ЗМ 1, 2, 3
1. Мухортов М. Л., упорядник. Архітектурні теоретичні концепції останньої чверті XX – початку XXI століть. Хрестоматія з курсу «Теорія й критика сучасної архітектури». - Харків: ХНАМГ, 2007.	ЗМ 3
2. Дубинський В. П., Мухортов М. Л. Теорія та критика сучасної архітектури. Навчальний посібник. – Харків: ХНАМГ, 2012.	ЗМ 1, 2, 3
Технічні засоби, що застосовуються в лекційній роботі, надають можливість постійного доповнення й радикального оновлення відеоряду, довжина якого є принципово необмеженою й визначається лише потребами навчальної роботи.	

**Зміст і обсяги лекційної та самостійної роботи студентів
у відповідності до структури лекційного курсу**

Зміст	Кількість годин За спеціальністю 7.120 102; 8.120 102 “Містобудування”	
	Лекції	СРС
1	2	3
Змістовний модуль 1 (ЗМ 1)	12	15
Лекція 1. Вступна Роль нових теоретичних уявлень в розвитку творчого різноманіття містобудування, архітектури й мистецтв ХХ ст.. Спроби розповсюдження проектного підходу на формування головних сфер суспільного життя. Протиріччя у концепції світового художнього авангарду. Головні риси авангардної утопії.	2 1 1	2
Лекція 2. Генеза та розвиток функціоналізму Рух за сучасну архітектуру і мистецтво (другий інтернаціональний стиль) як вираз архітектурного раціоналізму ХХ ст. Діапазон напрямів архітектури й містобудування ХХ ст..	2 1 1	2
Лекція 3. Генеза та розвиток функціоналізму Роль творчості “піонерів сучасної архітектури” у підготуванні теоретичних і практичних концепцій функціоналізму. Головні школи архітектурного модернізму, творчі угруповання, проектно-дослідницькі тематизми й різновиди теоретичних уявлень.	2 1 1	2
Лекція 4. Генеза та розвиток функціоналізму Творчість майстрів груп “Еспрі нуво”, “Де Стейл”, “Баухаус”, ВХУТЕМАС-ВХУТЕІН. Спільні й відмінні риси проектних шкіл. Ідеї синтетичного дизайну предметного середовища. Інтернаціональні об’єднання сучасної архітектури. Роль СІАМ у створенні теоретичної бази архітектури й містобудування ХХ ст..	2 1 1	2
Лекція 5. Розвиток архітектурного регіоналізму Трансформація теоретичних і практичних засад творчості головних майстрів сучасної архітектури. Розвиток основ національних архітектурно-мистецьких і містобудівних шкіл у країнах Азії та Латинської Америки. Методологія творчості видатних майстрів регіоналізму.	2 1 1	3
Лекція 6. Творче архітектурне різноманіття другої половини ХХ ст. Радикальний перегляд теоретичних засад архітектурного модернізму. Повернення до актуального творчого різноманіття в архітектурі другої половини ХХ ст. Теоретичні засади неоекспресіонізму. Принципові відмінності теоретичних основ постмодернізму.	2 1 1	4
Змістовний модуль 2 (ЗМ 2)	12	15
Лекція 7. Витоки радянського художнього авангарду Діяльність майстрів художнього авангарду в СРСР першого після революційного десятиліття: ідеї раціональної організації суспільства засобами мистецтва, архітектури й містобудування. Участь митців у найбільшому соціальному експерименті. Головні суспільно актуальні тематизми радянського художнього авангарду.	2 1 1	2
Лекції 8, 9. Апогей практичного застосування архітектурно-містобудівних авангардних ідей в СРСР Теоретичні засади радянського містобудування й архітектури періоду розквіту авангардних течій. Основи творчого різноманіття. Головні творчі угруповання й полемічні тематизми. “Знакові” досягнення радянського авангарду та їх теоретичне обґрунтування.	4 1 1 2	4

Лекція 10. Генеза “соцреалізму” в радянській архітектурі Зміни в організаційних та художньо-ідеологічних засадах архітектурно-проектної сфери. Архітектура як п’єдестал: методика застосування “соцреалізму” у видатних громадських спорудах. Особливості тоталітарних художньо-мистецьких та архітектурно-містобудівних утопій XX ст..	2 1 1	3
Лекція 11. Головні проблеми містобудівної практики в СРСР 30-40-х років XX ст. Порівняння проектів реконструкції Москви й Берліна. Ставлення до архітектурно-містобудівної спадщини у спробах створення урядових центрів міст СРСР на прикладі Ленінграда, Києва та Єревана.	2 1 1	4
Лекція 12. Завершення розвитку радянської архітектури Зміни організаційних засад радянської архітектури й містобудування другої половини XX ст. Апогей “соцреалізму”. Втілення радикальних раціоналістичних ідей щодо реформування архітектурної професійної сфери в СРСР наприкінці п’ятдесятих років XX ст	2 1 1	2
Змістовний модуль 3 (ЗМ3)	8	10
Лекція 13. Постмодерне архітектурно-мистецьке творче різноманіття останньої чверті XX століття. Теоретичні засади і практична творчість видатних майстрів архітектури постмодернізму: Ч. Мур, М. Грейвз, Дж. Стерлінг та інш.	2 0,5 1,5	3
Лекція 14. Архітектурна деконструкція Радикальний перегляд основ архітектурної теорії у концепції архітектурної деконструкції. Концептуальні проекти та їх реалізації. Парк ла Війетт в Парижі. Подолання розривів між теорією і практикою. Творчість П. Айзенмана та З. Хадід	2 0,5 1,5	3
Лекція 15 Архітектура “Нової архітектурної парадигми” Оформлення теоретичного плюралізму “нової архітектурної парадигми” як наслідок неоглобалістичних тенденцій. Головні напрями альтернативного розвитку архітектури й містобудування на прикладі творчості Н. Фостера, Ф. Гері, С. Калатрава, Д. Лібескінда та ін. .	2 0,5 1,5	3
Лекція 16. Заклучна Перспективи подальшого розвитку архітектурної професії на тлі художньої культури початку XXI ст.. Особливості формування й розвитку національних архітектурно-мистецьких шкіл.	2 1 1	1

Навчальне видання

**Дубинський Володимир Петрович,
Мухортов Микола Львович**

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ
з курсу
«ТЕОРІЯ І КРИТИКА СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ»
(кінець XIX – XX – початок XXI ст.)

(для студентів 5 курсу спеціальності
7.06010202, 8.06010202 “Містобудування”)

Відповідальний за випуск *Д. М. Гура*

За авторською редакцією

Комп’ютерне верстання *Н. В. Зражевська*

План 2013, поз. 9Л

Підп. до друку 05.04.2013 р.
Друк на ризографі
Тираж 50 пр.

Формат 64 x 84/16
Ум. друк. арк. 7,3
Зам. №

Видавець і виготовлювач:

Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua

Свідоцтво суб’єкта видавничої справи:

ДК № 4064 від 12. 05. 2011 р.